l'écran FANTASTIQUE

LE MAGAZINE COULEURS DU CINEMA FANTASTIQUE ET DE SCIENCE-FICTION

CREEPSHOW
G. ROMERO
STEPHEN KING

CANNES 82 :
LE FANTASTIQUE

L'EPEE SAUVAGE
DON COSCARELLI
TOM BURMAN

VIDEO FANTASTIQUE
MAGAZINE N° 3

L 1552-25-20 F

BIMESTRIEL 20 F - N° 25

Rédaction, édition :
Média Presse Edition
92, avenue des Champs-Elysées - 75008 Paris - Tél. : 562.03.95.

REDACTION

Directeur/Rédacteur-en-Chef :
Alain Schlockoff
Secrétaire de Rédaction :
Dominique Haas
Comité de Rédaction :
Bertrand Borie, Guy Delcourt, Frédéric Lévy, Christophe Gans, Dominique Haas, Pierre Gires, Jean-Marc et Randy Lofficier, Gilles Polinien, Alain et Robert Schlockoff.
Avec la collaboration de :
Olivier Billiottet, Valérie Delcourt, Alain Gauthier, Cathy Karani, Evelyne Lowins.
Correspondants à l'étranger :
Randy et Jean-Marc Lofficier (U.S.A.), Alan Jones, Mike Child, Phil Edwards (G-B), Salvador Sainz (Espagne), Danny De Laet (Belgique).
Documentaliste :
Daniel Bouteiller.
Maquette :
Michel Ramos.

EDITION

Directeur de la publication :
Alain Cohen.
Abonnements :
Média Presse Edition,
92, avenue des Champs-Elysées - 75008 Paris.
Tarifs : 6 numéros : 95 F
(Europe : 105 F).
Autres pays (par avion) : nous consulter (voir bulletin d'abonnement page 62).

PUBLICITE

Publi-Ciné, 92, Champs-Elysées - 75008 Paris - Tél. : 562.75.68.

Notre couverture : « The Evil Dead » de Samuel M. Raimi.

L'Ecran Fantastique bimestriel est édité par Média Presse Edition, Commission paritaire : n° 55957. Distribution : Messageries Lyonnaises de Presse. La rédaction n'est pas responsable des textes, illustrations et photos publiés qui engagent la seule responsabilité de leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus. Dépôt légal : 3e trimestre 1982,

Composition, photogravure & impression :
Imprimerie de Compiègne.
Ce numéro a été tiré à 17 000 exemplaires.

L'Ecran fantastique n° 26 paraîtra en septembre.



DOUZIEME ANNEE

SOMMAIRE DU N° 25



Malcolm McDowell dans « Britannia Hospital ».

Nastassia Kinski dans « Cat People ».



Lee Horsley dans « L'épée sauvage ».



Le spectre de « Creepshow ».

Harrison Ford dans « Blade Runner ».

EDITORIAL

Analyses de *The Sword and the Sorcerer, The Swamp Thing, Creepshow, The Last Horror Film, One Dark Night,* etc., entretiens avec Tom Burman, Stephen King, Don Coscarelli... : ce numéro d'été de l'Ecran Fantastique constitue *presque* un « spécial made in U.S.A. » ! Mais comment pourrait-il en être autrement, quand on sait que les films fantastiques et de science-fiction les plus importants et souvent les meilleurs sont ceux qui nous viennent d'Outre-Atlantique !

Une récente visite à Hollywood nous a permis d'effectuer un tour d'horizon complet de la production américaine de ces derniers mois (50 longs métrages fantastiques pour un trimestre !) et de constater que l'été 82 va s'inscrire en lettres d'or dans les annales du cinéma de l'imaginaire. En juillet-août, des œuvres majeures en nombre impressionnant, provenant des principaux studios seront projetées en Amérique (et souvent en 70 mm dolby-stéréo, un luxe encore inhabituel chez nous), parmi lesquelles : *Blade Runner,* de Ridley Scott, interprété par Harrison Ford, avec des effets spéciaux de Douglas Trumbull et de surprenants décors et engins futuristes dûs à Syd Mead (l'un des plus importants « production designer » américains) ; *The Extra-Terrestrial,* présenté en clôture du Festival de Cannes 82, tourné par Steven Spielberg dans le plus grand secret tandis qu'il supervisait (et parfois dirigeait) la production de *Poltergeist* de Tobe Hooper, film-événement ayant nécessité, entre autres effets, la construction de plateaux et dé décors mécaniquement articulés. *Star Trek II : The Wrath of Khan,* de Nicholas Meyer *(C'était demain)* nous permettra de retrouver l'attachant Mr Spock (Léonard Nimoy), dans une nouvelle aventure dont les trucages furent effectués par les studios de Georges Lucas, tandis que John Carpenter nous surprendra une fois encore avec ce qui promet d'être son meilleur film : *The Thing,* interprété par Kurt Russell, utilisant les effets magnétiques du talentueux Roy Arbogast et les maquillages terrifiants de Rob Bottin. Deux œuvres capitales pour les studios Walt Disney, désireux de changer leur image de marque : *Something Wicked this Way Comes* de Jack Clayton, d'après l'un des chefs-d'œuvre de Ray Bradbury (très satisfait de cette adaptation), « La foire des ténèbres », où il est question de « voleurs d'âmes » ; *Tron,* qui utilise des effets spéciaux encore jamais vus à l'écran et une idée de départ géniale (*Tron* se déroule dans l'univers des jeux électroniques — très en vogue actuellement — et l'on y voit les terrifiantes possibilités de leur utilisation).

Nous avons pu, alors de notre séjour, visionner quelques extraits de ces dernières œuvres, alors en cours de montage, et nous avons été enthousiasmés par ces images prometteuses de grands moments cinématographiques ! Par ailleurs, nous avons assisté aux projections d'une soixantaine de longs métrages inédits récents produits par les compagnies indépendantes, lesquels nous ont réservé d'excellentes surprises. C'est ainsi que nous avons été séduits par les grandes qualités de *The Sword and the Sorcerer* (qui sort ces jours-ci à Paris sous le titre de *L'épée sauvage),* première œuvre d'un jeune réalisateur passionné d'héroic-fantasy, dont la foi n'a d'égale que celle de son acteur principal, qui évoque irrésistiblement Errol Flynn. *Mutant,* autre bonne découverte, est une production de Roger Corman, qui, bien que devant sans doute beaucoup à *Alien,* ne souffre à aucun moment de la comparaison avec le chef-d'œuvre de Ridley Scott. Palpitante aventure de science-fiction, *Turkey Shoot* (co-produit et tourné en Australie) est une version 82 de *La chasse du Comte Zaroff,* particulièrement cruelle, tandis que *Superstition* s'intéresse principalement à la sorcellerie, ne ménageant ni rebondissements multiples ni effets-chocs. Enfin, *The Evil Dead* s'avère une découverte *de taille* : dû au jeune talent (22 ans !) de Samuel M. Raimi, ce film possède l'impact émotionnel et la redoutable efficacité de *La nuit des morts vivants,* et constitue une extraordinaire anthologie de l'horreur, pimentée d'une bonne dose d'humour et bénéficiant de maquillages exceptionnels en tous points dignes de ceux d'un Tom Savini.

A signaler également chez Universal — firme bien décidée à reconquérir sa réputation du « Studio n° 1 de l'Epouvante », acquise dans les années trente avec les œuvres de James Whale et de Tod Browning — une nouvelle version, actuellement en chantier, de *L'étrange créature du lac noir,* réutilisant le relief et réemployant l'excellent réalisateur Jack Arnold, et la sortie d'un étonnant remake, celui de *Cat People* de Jacques Tourneur. Mis en scène cette fois par Paul Schrader, qui a sû s'entourer de bons comédiens, avec notamment la « féline » Nastassia Kinski et le diabolique Malcolm McDowell, *Cat People* est un film à la fois fantastique et érotique, soutenu par une musique particulièrement évocatrice, au thème principal chanté par la voix magnétique de David Bowie, une œuvre au climat *différent,* exotique et fascinant, dont on garde l'envoutante empreinte bien après les dernières images...

Un numéro *géant* ne suffirait pas à décrire toutes les nouveautés en provenance de Hollywood, qui vont se succéder sur nos écrans français dès le mois de septembre. Afin de pouvoir suivre ce rythme, en vous apportant toutes les informations nécessaires et les dossiers que vous attendez, nous avons décidé d'opter, dès le prochain numéro, pour une parution *mensuelle.*

C'est, naturellement, un nouveau pari, une expérience que nous tentons sur 4 ou 5 numéros. Si elle s'avère concluante, L'Ecran Fantastique (enrichi de posters pour les collectionneurs) demeurera un mensuel. Sinon, nous reprendrons l'ancienne formule bimestrielle.

Cette rentrée nous permettra, en tout cas, d'étudier en détail les œuvres *marquantes* du cinéma fantastique de demain.

D'ici-là, toute l'équipe part en vacances, et vous souhaite un été fantastique !

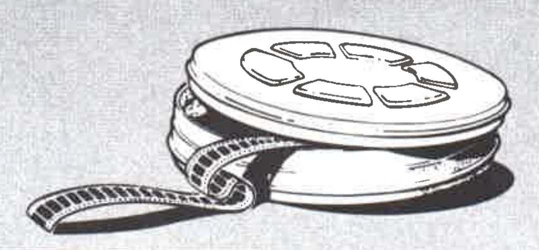
Alain Schlockoff

ILLUSTRATEURS AFFICHEZ-VOUS! DISTRIBUTEURS SERVEZ-VOUS!

Depuis 1977, la Fondation Philip Morris pour le Cinéma encourage la connaissance, l'étude et la réalisation de l'Art Cinématographique, que ce soit au niveau de sa conception, de sa production ou de sa diffusion.
Qui pense diffusion, pense publicité. La Fondation ne pouvait négliger cet aspect du cinéma; c'est la raison du concours d'affiches qu'elle organise et qui est ouvert à l'ensemble des illustrateurs amateurs.

Chaque année, 4 sujets proposés ayant pour thème 3 films connus; environ 300 projets en compétition;
12 sélectionnés, présentés à Cannes;
1 lauréat qui reçoit un chèque de 5.000 F.

Cette année, au Festival de Cannes, la Fondation va plus loin: elle s'engage à offrir au premier distributeur qui fera appel à l'un des 15 sélectionnés, les frais de création de l'affiche de cinéma qu'il voudra bien lui confier.



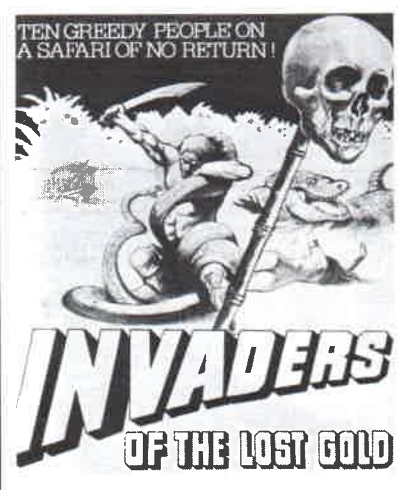
LA FONDATION PHILIP MORRIS POUR LE CINÉMA

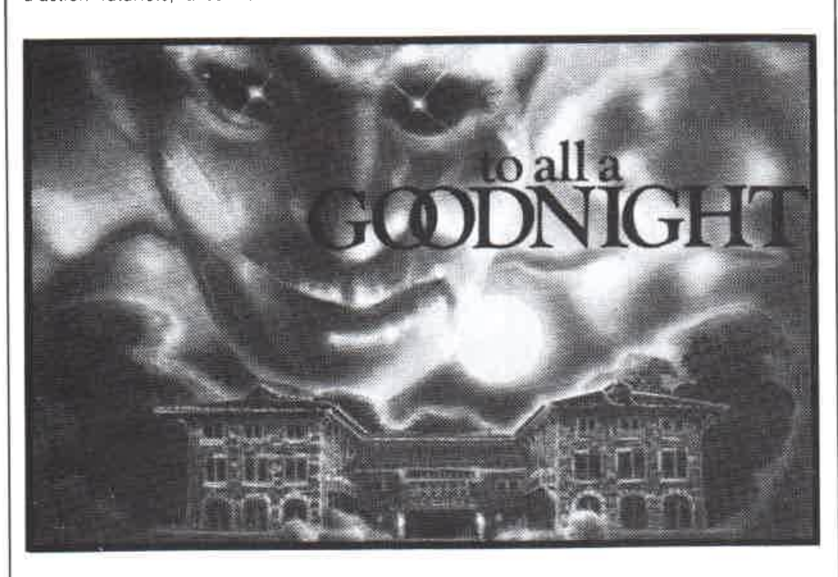
adefi

cinéflash

Echos de tournage :

Après trois années d'absence, Dario Argento revient enfin à la mise en scène avec *Tenebrae,* un thriller dans le style de *Profondo rosso,* dont le tournage se poursuit actuellement à Rome et aux Etats-Unis avec Anthony Franciosa, Daria Nicolodi et Mimsy Farmer dans les rôles principaux... Enchaînant film sur film, Lucio Fulci prépare *The End of Eternity* qu'il réalisera aux U.S.A... Yves Boisset s'apprête à tourner à Berlin *Le prix du danger,* un film d'action futuriste, avec Patrick Dewaere et Michel Piccoli en têtes d'affiche... Dans *Revenge of the Jedi* (Star Wars III), Obi Wan Kenobi réapparaîtra en chair et en os, et non plus sous forme de fantôme. Cet artifice avait été rendu nécessaire, lors du tournage de *L'empire contre-attaque,* par les problèmes occulaires d'Alec Guiness qui l'empêchaient de rester plus de quelques jours sous les feux des projecteurs... Lucasfilm avait annoncé le tournage d'un film d'horreur intitulé *Blue Harvest.* Il s'avère que ce film n'était qu'une couverture pour certaines scènes de *Revenge of the Jedi.*





Potins :

Mésentente entre David Bowie et Catherine Deneuve sur le plateau de *The Hunger* dirigé par Tony Scott aux studios de Shepperton à Londres. Le film amorcera cet été la phase finale de post-production... Un nouveau James Bond, basé en partie sur l'œuvre de Ian Fleming « Thunderball » *(Opération tonnerre),* d'après un scénario de Lorenzo Semple Jr. *(Les trois jours du condor, King Kong, Flash Gordon),* devrait prochainement être réalisé par Irvin Kershner, avec Sean Connery de retour dans le rôle de l'agent secret 007... Après *Dr No, Bons baisers de Russie, Opération tonnerre, Goldfinger, On ne vit que deux fois, Au service secret de sa majesté* (avec George Lazenby), *Les diamants sont éternels* et *Vivre et laisser mourir, L'homme au pistolet d'or, L'espion qui m'aimait, Moonraker, Rien que pour vos yeux* (ces cinq derniers interprétés par Roger Moore), le 13e et dernier titre de la série des James Bond écrit par Fleming avant sa mort en 1964 est *Octopussy,* actuellement en production chez United Artists. On ne sait toujours pas qui interprétera le rôle de Bond bien que le nom de Sean Connery ait été avancé de source officieuse... *Brainstorm,* le premier film de Douglas Trumbull depuis le merveilleux *Silent Running,* sera-t-il jamais distribué ? Il est permis d'en douter fortement depuis les complications qui ont suivi la mort de l'actrice principale du film, Nathalie Wood. Warner Bros et la compagnie d'assurances Lloyds se rejettent mutuellement la responsabilité de financer le tournage du peu de scènes manquantes, et Trumbull accuse Warner de préférer déclarer le film impossible à terminer sans Nathalie Wood (ce qui semble faux, l'actrice n'ayant plus à figurer, au moment de son décès, que dans quelques scènes mineures), de façon à empocher sans risque une coquette prime d'assurance. Tout cela finira probablement devant les juges, et il est à craindre que nous ne puissions admirer avant longtemps ce film, que le spécialiste renommé des effets spéciaux (ici utilisés pour décrire les méandres de l'esprit) juge comme son meilleur travail.

Halloween III :

Selon ses producteurs, Debra Hill et John Carpenter, *Halloween III* maintenant sous-titré « Season of the Witch » (la saison des sorcières) n'entretiendra aucun lien avec les deux chapitres précédents, que ce soit au niveau de l'histoire ou des scènes de « gore » mais restera tout aussi terrifiant, sinon plus. En tout cas, scénario et traitement du sujet semblent des plus originaux. Le tournage a débuté le 19 avril 1982 à Eureka, Californie, avec Tom Atkins, Dan D'Herlihy et Stacey Nelkin. Tommy Lee Wallace (ex-directeur artistique de *Dark Star, Assaut, Halloween, Fog* et scénariste de la suite d'*Amityville*) signe sa première mise en scène. Budget : $ 2 500 000. Dernière précision : John Carpenter, comme d'habitude, écrira la musique.

Projets, projets :

Michael Douglas *(Le syndrome chinois)* devrait bientôt produire un nouveau film de S.F. intitulé *Star Man.* Le « star man » en



question serait un extra-terrestre semblable aux humains et profitant de ses pouvoirs pour faire fortune sur terre... La trilogie « Fondation » d'Issac Asimov devrait être portée à l'écran grâce à Michael Philipps, le producteur de *Rencontres du troisième type*, sous forme de trois films. Mais nous n'aurons pas à patienter trois ans entre chacun d'entre eux, comme c'est le cas pour la saga de *Star Wars :* les chapitres correspondant aux trois livres seront en effet réalisés simultanément (on ne sait pas encore par qui) et distribués dans les salles à quelques mois d'intervalle. N'est pas inclus dans l'opération, pour le moment du moins, le quatrième tome de « Fondation », qu'Asimov est actuellement en train d'écrire sous le titre « Lightning Rod »... « Plus qu'humain », le célèbre roman de Theodore Sturgeon où la fusion des esprits de trois enfants donne naissance à un niveau de conscience supérieur, est en train d'être adapté à l'écran par Sturgeon lui-même... L'écrivain Arthur C. Clarke demeure extrêmement actif malgré une apparence de semi-retraite à Ceylan. Il vient d'écrire le scénario d'*Avatar*, un film au budget de $ 8 500 000 décrivant les réactions des habitants d'un village du Bengale à l'arrivée chez eux d'un extra-terrestre d'une puissance phénoménale. Ce film sera réalisé par le grand cinéaste indien Satyajit Ray. De plus, Clarke doit écrire une suite à *2001 - L'odyssée de l'espace* intitulée *2010*, qui devrait être également portée à l'écran par Stanley Kubrick... *Tron II* est déjà en préparation, avec le même réalisateur Steven Lisberger... John Milius peaufine le scénario « top-secret » du prochain Stanley Kubrick avant de se consacrer à *Conan II*... Steven Spielberg et Brian De Palma ont décidé de réaliser un film ensemble, respectivement comme producteur et réalisateur. Après avoir envisagé de porter à l'écran l'excellent roman de Michael Crichton « Congo », le duo s'oriente maintenant vers un projet de S.F. intitulé *Starfire*. Auparavant, De Palma retrouvera dès l'automne George Litto, son producteur favori *(Obsession, Pulsions, Blow Out)*, pour *Act of Vengeance*, thriller à fortes résonances socio-politiques sur la vie de Joseph Yablonski, le chef réformiste de l'United Mine Workers assassiné avec sa famille en 1969. De son côté, Spielberg entend ne pas dépasser $ 5 000 000 pour chacun des trois prochains films qu'il produira et/ou réalisera d'ici la fin de l'année.

Merchandising :

Un an avant la sortie de *Krull* sur les écrans américains, Columbia entreprend une vaste action de merchandising. Sont déjà prévus toute une gamme de jeux vidéo, flippers, sans parler des reproductions miniatures ou poupées des principaux personnages du film devant envahir le marché d'ici peu... En ce qui concerne *E.T.*, sorti depuis la mi-juin aux Etats-Unis, cycles, pyjamas, bonbons, jeux électroniques, posters, poupées, chewing-gum et T-shirts à l'effigie du film de Spielberg s'adressent à l'insatiable appétit des plus jeunes consommateurs américains. A tel point que Bloomingdale's, un des plus grands magasins du monde, y consacre exclusivement un rayon !



Festival :

Présidé par Sam Peckinpah, « Imagfic », le festival de Madrid du film fantastique qui s'est déroulé en avril dernier a décerné les prix suivants :

— meilleur film (ex aequo) : *War of the World* de Piotr Szulkin (Pologne) et *Visitors from Galaxy* de Dusan Vukotic (Yougoslavie) ;
— meilleur réalisateur : Piotr Szulkin pour *War of the World ;*
— meilleur acteur : Roman Wilhelmo pour *War of the World ;*
— meilleure actrice (ex aequo) : Soledad Sulveyra et Maria Rosa Galio pour *La casa de la siete tumbas* (Argentine) ;
— meilleur scénario : Piotr Szulkin pour *War of the World ;*
— prix spécial du jury : *Valderon* de Giogo Pressburger (Italie) ;
— prix de la critique : *Le secret de la momie* d'Ivan Cardoso (Brésil) ;
— mention spéciale : *Visitors from Galaxy* et *La ferme de la terreur* de Wes Craven (USA) ;
— prix du public : *Visitors from Galaxy.*

Gilles Polinien et **Guy Delcourt**



LES PROCHAINES SORTIES EN FRANCE

JUILLET

- *Blue Holocauste (Buio Omega)* de Joe D'Amato (Italie).
- *La créature du marais (Swamp Thing)* de Wes Craven (U.S.A.).
- *L'épée sauvage (The Sword and the Sorcerer)* de Albert Puyn (U.S.A.).
- *L'exorciste (The Exorcist)* de William Friedkin (U.S.A. reprise).
- *Dressé pour tuer (White Dog)* de Samuel Fuller (U.S.A.).
- *Pink Floyd (The Wall)* de Alan Parker (U.S.A.).

AOUT

- *Bim Star (The Apple)* de Menahem Golan (U.S.A.).
- *L'éventreur de New York (The New York Ripper)* de Lucio Fulci (Italie).
- *Mad Max 2* de George Miller (Australie).
- *Britannia Hospital* de Lindsay Anderson (G.B.).

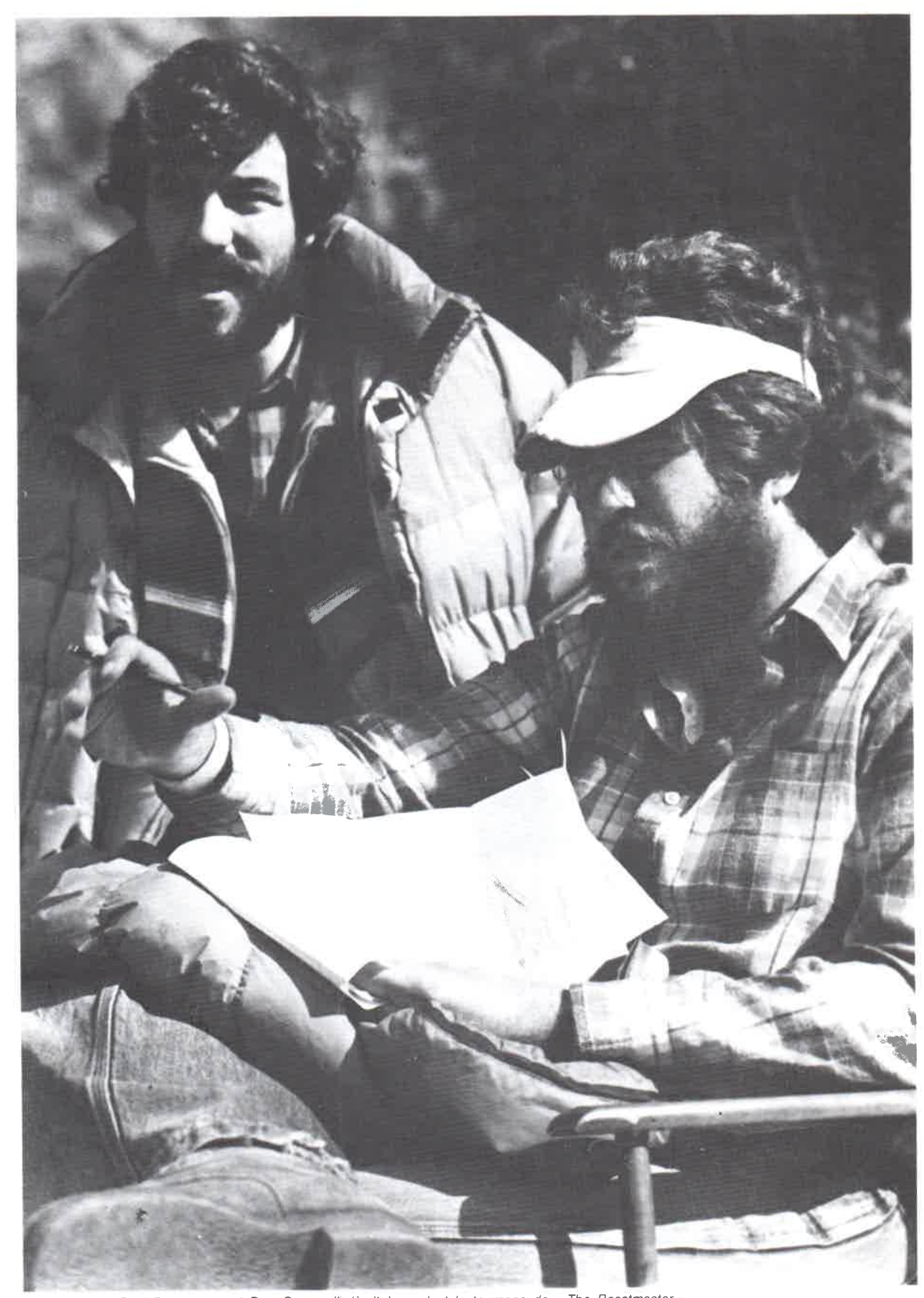
LES PROCHAINES SORTIES AUX U.S.A.

JUILLET

- *The Secret of Nimh* de Don Bluth.
- *Jekyll and Hyde... Together Again* de Jerry Belson.
- *Tron* de Steven Lisberger.

AOUT

- *Alone in the Dark* de Jack Sholder.
- *The Challenge* de John Frankenheimer.
- *Friday the 13th, Part III* en relief.
- *The Pirate Movie* de Ken Annakin.



Le producteur Paul Pepperman et Don Coscarelli (à dte) pendant le tournage de « The Beastmaster ».

DON COSCARELLI

Découvert en France avec l'extraordinaire *Phantasm*, Don Coscarelli n'a cependant jamais accordé d'entretien à quelque magazine de notre pays. Pourtant, les nombreuses qualités de ce film, en particulier un scénario véritablement nouveau et surprenant laissaient prévoir une personnalité intéressante... et intriguante. Avec ses 25 ans, Don Coscarelli avait alors surclassé bon nombre de ses confrères. Il y a deux ans, nous apprenions la production de *Beastmaster*, film d'heroic-fantasy, dans la lignée de *Conan*, *The Sword and the Sorcerer* ou *Hawk the Slayer*. On pouvait alors se poser la question : Don Coscarelli saurait-il faire preuve à nouveau de son originalité propre, celle qui lui valut le triomphe mondial de *Phantasm*, cette fois dans un genre à priori plus traditionnel ?
Comme on devait s'y attendre, la rencontre avec Don Coscarelli fut surprenante : Don n'est pas un semi-adolescent fiévreux plongé dans des recueils mêlant psychanalyse, science-fiction et horreur, mais un jeune colosse, passionné par l'exploration sous-marine et le sport en général. Né en Afrique du Nord, il a grandi en Californie dans une famille totalement étrangère au cinéma, ce qui n'a pas empêché Don de se passionner pour le 7ᵉ art, soignant de très près les diverses phases de l'élaboration et de la construction d'un film : scénario, montage, photo, effets spéciaux...
Don Coscarelli nous a reçu avec son producteur et ami Paul Pepperman, qui fut par ailleurs responsable des trucages de *Phantasm*. Ils sont tous deux jeunes et possèdent une belle assurance envers leur métier, ne parvenant toutefois pas à cacher l'affection qu'ils portent au cinéma. Don et Paul nous ont par ailleurs fait visiter le studio qu'ils ont spécialement créé pour *Beastmaster* où l'on y découvre des armes et costumes de guerriers sauvages, des déserts de sel, des prisons de style féodal, mais étrangement décorées d'emblèmes sataniques, et encore des arbres morts qui abritent de bien curieuses créatures mi-hommes, mi-chauve-souris.

Si *Beastmaster* semble ne pas s'écarter de cette nouvelle forme de cinéma fantastique mêlant batailles épiques et sortilèges démoniaques, chevaliers nobles ou barbares et sorciers cruels, en revanche certains thèmes nouveaux y voient le jour, en particulier cette idée géniale à partir de laquelle le héros utilise la télépathie pour communiquer avec certains animaux qui lui serviront de camarades de combats. Il va, par ailleurs, sans dire qu'avec le budget du film et le talent immense de Don Coscarelli, qui semble lui-même dépassé par l'ampleur de cette production, *Beastmaster* ne devrait pas décevoir les amateurs du cinéma de merveilleux et d'épouvante, qui auront ainsi la possibilité de découvrir ce sympathique cinéaste dans un genre qu'il aborde pour la première fois.

L'effrayant Angus Scrimm, révélation de « Phantasm ».



ENTRETIEN

L'Ecran : Nous aimerions d'abord que vous nous parliez de *Phantasm* et en particulier de son budget. Avez-vous participé vous-même au financement du film ?

Don Coscarelli : Oui, ce fut un très petit budget, puisqu'en fin de compte il n'a coûté qu'un demi-million de dollars [env. 3 millions de francs]. Mais l'argent provenait en grande partie de financiers qui avaient été très satisfaits d'un film que nous avions fait avant *Phantasm* et qui s'appelait *Kenny and Company*. Il avait rapporté beaucoup d'argent, notamment au Japon, où il est sorti sous le titre de *Boys, Boys*. En raison de son succès, donc, ces financiers ont décidé de me soutenir à nouveau pour *Phantasm*. Ce fut là mon troisième film, le premier était *Jim the World's Greatest*, qui n'est jamais sorti ailleurs qu'aux U.S.A., l'histoire à la fois drôle et tragique d'un homme qui rompt tous ses rapports avec son père et son jeune frère.

L'Ecran : C'est intéressant, puisque *Phantasm* traite un peu de cela...

Don Coscarelli : De ce point de vue, il y a certaines similitudes entre les deux films, mais le premier est bien plus tragique, puisque le père est un alcoolique qui frappe régulièrement son jeune fils. Des rapports familiaux en triangle se développent alors, dans la mesure où ce garçon va protéger son jeune frère et prendre ainsi la place de son père. Puis, il y eut *Kenny and Company*, qui est sans doute mon film favori. L'histoire se situe durant les 3/4 jours précédant la fête de Halloween, et met en scène trois jeunes enfants d'une douzaine d'années, devant qui les adultes paraissent étranges, bizarres...

Un financement familial

L'Ecran : Votre famille participe-t-elle à la production de vos films ?

Don Coscarelli : Oui, ainsi *Jim, the World's Greatest* fut financé par mon père, qui eut la chance de voir de film racheté par Universal, ce qui lui rapporta de l'argent. Par la suite, malgré le fait qu'il n'avait jamais eu de rapports avec l'industrie cinématographique, il a regroupé tous ces financiers, lesquels ont produit les deux films suivants. En revanche, *The Beastmaster* étant un film à gros budget, il nous a fallu des gens plus importants, en l'occurence Sylvio Tabet.

L'Ecran : Vous avez à la fois écrit, réalisé, photographié et même effectué le montage de *Phantasm* ; était-ce pour des raisons de budget ou parce que vous vouliez contrôler entièrement le film ?

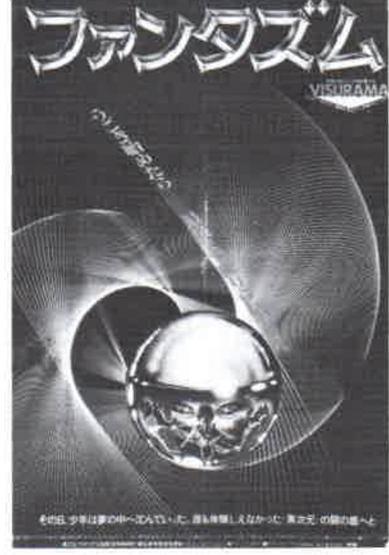
Don Coscarelli : Pour les deux, et je dois dire que cela a été une expérience fantastique — que j'espère rééditer un jour — car cela m'a appris beaucoup de choses. Mais cela n'a pas été possible avec *The Beastmaster*, étant donné tous les éléments qui entraient en ligne de compte. En revanche, cela a été néanmoins fascinant pour moi de rencontrer tous ces artistes qui ont dessiné, peint, sculpté des décors pour ce film. En général, la plupart des cinéastes se moquent pas mal de tout l'aspect « direction artistique » de leurs

œuvres, ce qui n'est pas du tout mon cas. J'ai même consacré mon temps libre, en dehors de mes heures de travail, à étudier la technique de John Alcock, ce prestigieux chef-opérateur qui m'a enseigné beaucoup de choses. D'ailleurs, j'aimerais bien maintenant tourner à nouveau un film à petit budget afin que je m'occupe de la photo et que je mette en pratique certaines des techniques que m'a apprises John. Ce n'est pas une chose aisée de mettre en scène et de se charger également de la photo : un jour la photo sera bonne, mais pas la réalisation, et inversement. Ce sont deux façons différentes de faire un film. Lorsqu'il s'agit d'un petit budget, avec une équipe restreinte composée en partie d'amis vraiment dévoués à ce film, cela est bien plus facile, d'une certaine manière, pour moi que pour *The Beastmaster*, où travaillaient aussi bien des personnes très motivées que d'autres uniquement intéressées par leur salaire ; ont doit donc savoir comment composer avec ce genre de situation, très différente d'avec mes précédents films.

Un film composé comme un cauchemar

***L'Ecran :* Qu'est-ce qui vous a incité à faire *Phantasm ?* Etiez-vous un « fan » de ce genre ?**

Don Coscarelli : Oui, j'ai toujours été passionné par les films fantastiques et d'épouvante, et l'idée derrière *Phantasm* était de faire un film composé comme un cauchemar, avec beaucoup d'interprétations possibles du scénario. Mais il y a autre chose également. A l'époque, le cinéma d'épouvante commençait à avoir à nouveau énormément de succès, et je dois être franc avec vous : je voulais faire un film commercial. Mes deux premiers films ne l'étaient pas, et même s'ils ont rapporté de l'argent et satisfait les financiers, peu de gens les ont vus en dehors du Japon pour l'un d'entre eux, donc cela a été pour moi frustrant. On en a discuté, et j'ai décidé de réaliser un film bien plus commercial. Cela étant, lorsqu'on regarde de près *Phantasm*, le moins que l'on puisse dire est qu'il n'a pas l'air très commercial ? (rires).



Affiche japonaise de « Phantasm ».

***L'Ecran :* Effectivement, *Phantasm* est l'un des rares exemples de film d'épouvante à propos desquels on a envie de réfléchir, de discuter, qui s'interprète de plusieurs façons. C'est aussi l'un des rares exemples d'un film où tout a semblé fonctionner à merveille : la musique, les trucages, les acteurs, la photo, etc.**

Don Coscarelli : Oui, ce fut une fantastique expérience, et j'espère que tous les films que je réaliserai à l'avenir se passeront aussi bien, car il faut savoir que lorsque le film s'est fait et que j'ai préparé les scènes fantastiques, on a voulu qu'elles soient perçues par les spectateurs d'une certaine manière, mais nous n'avons jamais imaginé une telle réaction du public ! Car je dois dire honnêtement qu'il y a certaines séquences où j'ai souhaité que les gens aient vraiment peur et où le public a éclaté de rire : nous nous en sommes rendus compte lors d'une « preview » du film. Etant donné qu'on en était encore à la phase du montage, on a pu couper certaines scènes.

Vous savez, c'est très difficile, quand on opère dans le domaine du fantastique, de prévoir la réaction des gens — comme il est d'ailleurs impossible pour le spectateur ou le critique de dire quelles étaient les intentions d'origine du film. Nous avions certaines idées en tête au départ : quelques-unes ont bien fonctionné, mais cela n'a pas été le cas pour d'autres, on a donc réécrit plusieurs fois le scénario. En fait, une grande partie de la magie inhérente au film s'est produite pendant le montage : le film a été tourné d'une traite, et beaucoup de passages, excellents, sont restés, mais le côté cauchemardesque de *Phantasm* s'est vraiment précisé pendant le montage.

***L'Ecran :* Cependant, il y a certaines scènes de *Phantasm,* notamment tout ce qui touche à l'enfant, qui ont semblé vous motiver particulièrement, puisque vos deux précédents films parlent des enfants, de leurs problèmes...**

Don Coscarelli : Le monde des enfants m'a toujours fasciné, et je me sens moi-même enfant pour beaucoup de choses. Un point, très important, dont j'oublie de parler à chaque fois qu'on m'interroge sur *Phantasm,* est que pour ce film je connaissais très, très bien le héros, Michael Baldwin : il avait déjà joué pour moi dans *Kenny and Company* et j'avais été sidéré, car il avait vraiment volé la vedette du film, alors qu'il n'était que le copain de la star. Il était formidable ! Puis, pour *Phantasm,* nous étions devenus très amis, et ce gosse a vraiment beaucoup collaboré avec nous, on a souvent discuté ensemble. Il faut tenir compte également qu'il a beaucoup changé pendant le tournage, et il avait des idées très intéressantes à nous confier.

***L'Ecran :* On trouve beaucoup de vrais cauchemars d'enfant dans *Phantasm ;* y a-t-il certaines réminescences ?**

Don Coscarelli : Oui, par exemple, la sphère d'argent qui vient trouer la tête, c'est un rêve que je fais souvent, sauf qu'il s'agit d'une aiguille qui se précipite vers le visage. Or, il nous a semblé impossible d'arriver à tourner la séquence avec une aiguillle, et Paul [Pepperman, le producteur] a proposé qu'une perçeuse surgisse d'une boule. Le technicien a même été plus loin en suggérant que des bouts de cerveau sortent du crâne, mais ça n'a pas marché !

***L'Ecran :* Qui a construit cette boule étonnante ?**

Don Coscarelli : Un type du nom de Will Green ; il est malheureusement mort avant d'avoir pu visionner le film. Le cinéma, c'est vraiment une illusion, car s'il est vrai qu'il a construit cette boule dont sort une perçeuse, chaque plan où l'on voit la boule a nécessité un trucage différent : lorsque la boule apparaît au fond du couloir, lorsqu'elle vole de profil, lorsqu'elle s'enfonce dans la tête, etc. L'un des plus gros problèmes a été de la faire voler. On a utilisé tous les « trucs » possibles. Par exemple, lorsqu'elle tourne dans un coin, on a employé le « stop-motion », mais cela a été bien plus délicat lorsqu'on la voit du fond du couloir se précipiter vers le spectateur. On a filmé la scène à l'envers ; on a fait appel à un joueur de base-ball, (la boule était de composition spéciale, très lourde en son milieu), qui s'est placé à côté de la caméra et a lancé l'objet aussi fort qu'il a pu vers le fond du couloir en longueur, pas en hauteur. On a repris la séquence à l'envers au ralenti, de sorte qu'à l'écran, on a l'impression que la boule est projetée vers nous, alors qu'en réalité elle est allée s'écraser en miettes dans un coin du couloir, mais ça, bien sûr, on l'a coupé !

Michael Baldwin découvrant la créature monstreuse rampant dans ses cheveux (« Phantasm »).



Quant au plan où la boule s'écrase sur la tête du type, on a filmé la scène également à l'envers : la boule se détache de sa tête au lieu de s'y enfoncer ; des trucages mécaniques ont été utilisés pour les séquences où intervient la « mouche ». Mais bien qu'on n'ait pas eu d'argent, tout a très bien marché, étant donné que rien ne coûtait cher : si tel plan ne nous plaisait pas, on se disait « Au diable ! » et on le retournait ! Il y a d'ailleurs beaucoup de scènes avec le Mausolée qui ont été refaites entièrement. En particulier, les séquences de la boule où intervient l'enfant, ses réactions, etc. Ceci explique pourquoi on ne voit pas de sang à côté de l'enfant dans la scène de la boule : c'est une question que se posent beaucoup de gens. Eh bien, il n'y a pas de sang sur le plancher tout simplement parce qu'à l'époque où l'on a tourné les scènes avec l'enfant, on n'avait aucune idée de ce qui allait se passer avec la boule ! Paul Pepperman et moi avions fait construire les décors du Mausolée dans cet entrepôt où nous refilmions régulièrement pendant six mois plusieurs petites séquences.

***L'Ecran :* Avez-vous eu des problèmes avec l'enfant du fait de sa croissance : il était à un âge où l'on grandit très vite ?**

Don Coscarelli : Oh oui, on a eu des tas de problèmes, et cela se remarque notamment lors des séquences à la fin du film, où il est bien plus grand qu'au début, son visage est souvent filmé dans l'obscurité pour que cela ne se voit pas trop ! Et puis, on a fait appel à un équipement très sophistiqué, qu'on appelle « harmoniseur », qui permet de rétablir toujours le même son de sa voix, puisqu'il muait à l'époque.

***L'Ecran :* Paul, vous avez conçu tous les effets spéciaux du film ?**

Paul Pepperman : Oui, non seulement conçu mais aussi fabriqué : le sang artificiel jaune, la fausse main coupée par un couteau, etc.

Don Coscarelli : En fait, c'est la main de Paul que l'on voit se tortiller derrière la porte, juste avant que les faux doigts ne soient coupés !

***L'Ecran :* Où avez-vous eu cette idée folle d'un sang jaune ?**

Paul Pepperman : Eh bien, on voulait quelque chose de réellement différent, étant donné que cette personne provenait d'un monde, d'une dimension « autre », et la couleur jaune nous a semblé vraiment attrayante. C'est curieux, j'y pense maintenant, parce que nous sommes en train d'achever les trucages de *The Beastmaster,* et dans ce nouveau film, il y a des créatures étranges qui, lorsqu'elles meurent, laissent échapper des fluides de leurs corps... Les techniciens m'ont demandé de quelle couleur je le voulais, ce liquide : comme ce n'est pas du sang, le rouge ne va pas, le jaune, on s'en est déjà servi !... je crois que je vais faire un mélange de plusieurs couleurs ! (rires).

***L'Ecran :* Comment avez-vous fait la connaissance de Don ?**

Paul Pepperman : Nous étions voisins de chambre à l'U.C.L.A., pendant environ un an. On voulait faire l'école de cinéma ; nous étions tous deux d'origine diverse, mais l'école de cinéma n'acceptait que ceux qui avaient au moins trois ans d'études universitaires derrière eux. Don n'en était qu'à sa première année de fac, il a donc quitté l'Université et moi j'y suis resté, et pendant deux ans j'ai étudié pour être enseignant ; cela m'a permis d'avoir trois ans de fac et de m'inscrire dans cette école de cinéma où Don n'a pu aller malgré le fait qu'il avait déjà réalisé quelques courts-métrages. Mais je savais que je reverrais Don et l'aiderais dans ses films. Ma première vocation était de devenir juriste, mais pendant toutes ces années, j'ai sauté des cours très souvent pour assister Don dans ses films. Donc, en fait, moi non plus je n'ai pas de diplôme d'école de cinéma, mais je ne m'en plains pas !

***L'Ecran :* Où avez-vous trouvé ce comédien étonnant, Angus Scrimm ?**

Don Coscarelli : Il avait déjà un rôle dans mon premier film, *Jim the World's Greatest.* C'est un acteur de formation classique, il est très intelligent, mais aussi physiquement assez impressionnant, et cela n'a pas été facile de le diriger dans mon premier film, car à chaque fois que je le regardais, il me faisait la même impression qu'à l'enfant de *Phantasm,* j'avais peur de lui ! (rires). Il m'intimidait vraiment, et il m'a semblé qu'il serait parfait pour le rôle du croque-mort. C'est curieux, parce qu'il coiffait toujours ses cheveux de chaque côté, et un jour, il est arrivé et il les avait coiffés en arrière, et son front devenait plus imposant ; il était en outre habillé de ce costume noir, il avait l'air très étrange et cela m'a certainement influencé lorsque j'ai rédigé le scénario du film. Je dois dire qu'il était parfait pour le rôle...

L'Ecran :* Combien de temps vous a-t-il fallu pour écrire *Phantasm ?

Don Coscarelli : Pas assez, j'imagine ! Cela peut expliquer pourquoi beaucoup d'élé-



« The Beastmaster ».

ments du scénario ne se tenaient pas au départ, et qu'il y a eu par la suite de nombreux changements. En effet, Paul et moi avions loué un chalet dans la montagne, et parfois, Paul me laissait y travailler deux/trois jours tout seul, et cela a duré pendant trois semaines. Et c'était vraiment sinistre d'être bloqué là-bas, avec vraiment personne autour de moi ; j'espère, s'il m'arrive à l'avenir de réaliser à nouveau un film d'épouvante, ne pas avoir à retourner dans ce chalet lugubre ! Je me souviens qu'il y avait une scène pour le film que je n'arrivais pas à imaginer dans mon scénario : je me suis alors fait un peu de café, et je me suis aperçu qu'il y avait un trou au fond de la tasse ; j'y ai passé mon doigt qui semblait sortit tout seul de la tasse ! Mince ! C'était vraiment horrible à voir ! ... Et voilà comment se créèrent peu à peu des scènes de *Phantasm !*

***L'Ecran :* Il est intéressant de noter à quel point dans ses séquences d'épouvante, *Phantasm* fait référence à une certaine tradition du cinéma fantastique, celui des années 1950, avec toutes ces créatures, mais aussi avec les Jawas de *Star Wars*...**

Don Coscarelli : Oui, il y a beaucoup d'éléments de référence dans ce film ; souvent, quand je vois un film fantastique qui m'impressionne beaucoup, je pense à reprendre tel élément, mais en l'améliorant. En revanche, en ce qui concerne la référence à *Star Wars*, voici ce qui s'est passé : nous avons terminé le tournage de *Phantasm* en février 1977, et *Star Wars* est sorti pendant l'été. Un ami, qui allait à la première du film de Lucas, m'a appelé en me déclarant : « Il y a de grands panneaux publicitaires à l'extérieur de la salle où va se jouer ce nouveau film, *Star Wars*, et on voit des petites créatures qui sont quasiment identiques à celles de ton film ! » Or, nous avions déjà tourné toute la séquence où elles apparaissent. Et je me suis dit : « Oh, non ! Il va falloir tout recommencer ! »
Et puis, on s'est finalement rassuré : « Oh, laissons tomber ! C'est encore un de ces nouveaux films de science-fiction dont personne ne se souviendra quand *Phantasm* sortira sur les écrans ! » (rires). C'est amusant, parce que, en fin de compte, cela collait parfaitement à notre film, les gens ont pris ça comme faisant partie de l'environnement imaginaire de l'enfant. Mais cela nous a parfois rendu fous lorsqu'on présentait des avants-premières de *Phantasm*, il y avait toujours quelqu'un dans les premiers rangs pour dire à voix haute : « Tiens, voilà les Jawas, ils ne se sont pas gênés pour voler des idées à *Star Wars !* »

***L'Ecran :* Il semble que vous ayiez de grandes connaissances en matière de science-fiction ?**

Don Coscarelli : Pas aussi grandes que je le voudrais, mais c'est vrai : j'adore le cinéma de science-fiction, et je me tiens toujours au courant de ce qui se tourne dans ce domaine. Beaucoup de ces films m'ont influencé pour *Phantasm*, et l'un de mes films de science-fiction préférés est *Invaders from Mars*...

***L'Ecran :* ... qui est inédit en France ; en revanche, il semble faire l'objet d'un véritable culte aux U.S.A.**

Don Coscarelli : C'est une œuvre superbe, d'une très grande imagination visuelle.

Paul Pepperman : Il y a une chaîne de télévision à Los Angeles qui programme chaque semaine le même film tous les jours de la semaine et le dimanche deux fois, et lorsque *Invaders from Mars* fut programmé, Don et moi l'avons regardé neuf fois en une semaine, et beaucoup de gens ici ont fait de même !



« *The Beastmaster* ».

***L'Ecran :* Aviez-vous vu un film de Dario Argento, avant *Phantasm* ?**

Don Coscarelli : Non, mais j'ai vu *Suspiria* après.

***L'Ecran :* Parce que le leit-motiv musical de *Phantasm* évoque beaucoup celui de *Suspiria*...**

Don Coscarelli : En fait, c'est un leit-motiv que l'on retrouve dans plusieurs films fantastiques : *l'Exorciste, Halloween*... Lorsque la musique fut composée, j'avais remarqué déjà cette grande similitude entre les deux thèmes musicaux, mais je crois que la musique de *Phantasm* est assez riche et mélange plusieurs styles différents. Pour *The Beastmaster*, j'ai fait appel à Lee Uldridge, et je trouve sa musique pour ce film excellente. Cela dit, j'avais de très bons rapports de travail avec Fred [Myrow, responsable de la musique des trois précédents films de Don Coscarelli], mais j'ai pensé qu'il était temps de changer de style de musique après plusieurs années. Le problème, c'est que pour chaque nouveau film, il lui faut une musique qui s'y adapte, et elle doit être différente à chaque fois. Or, il n'est pas toujours facile d'imaginer une musique nouvelle qui n'a pas encore été composée. Le seul moyen de voir si ça va marcher, est donc d'essayer avec quelqu'un de différent, au niveau du style. Nous avons souvent fait appel à Fred dans le passé parce que tout se passait toujours parfaitement bien avec lui.

***L'Ecran :* Pourquoi une fin si pessimiste pour *Phantasm* ?**

Don Coscarelli : Avant de dire quoi que ce soit sur le contenu de *Phantasm*, il faut que vous sachiez que la fin devait être complètement différente dans mon esprit, comme d'ailleurs tout le reste du film. C'est vraiment le montage qui a donné au film son essence, qui a déterminé l'ordre des séquences. Mais je voudrais préciser que la fin de *Phantasm* peut être perçue comme pessimiste, mais aussi comme le seul moyen de terminer le film — par un choc ! Il y a deux choses : cet enfant essaie de se libérer de ses fantasmes, et, même si tout le film semble suivre une évolution qui va vers la fin en s'améliorant pour l'enfant, il me semble qu'il soit impossible pour qui que ce soit de se libérer de ses démons intérieurs, voilà ce qui m'a conduit,

outre la nécessité d'une fin brutale, à terminer le film de cette manière.
Cela me gêne de dire que j'ai voulu manipuler le public, ce qui n'est pas exactement vrai, même si l'idée en soi est assez attrayante ! Mais je voulais choquer les gens avec cette fin, plutôt que les laisser avec un générique final où défilent tous les noms des collaborateurs, pendant que les gens émergent peu à peu de leur douce torpeur... Tandis que là : « Boum ! » C'est fini !.

Un nouveau tournant : « The Beastmaster »

L'Ecran : Que s'est-il passé pour *Phantasm II* ?

Don Coscarelli : Eh bien, le financement du film n'a jamais pu s'effectuer, et cela est dû en grande partie au fait que ni Paul ni moi n'avons voulu y collaborer, nous étions déjà en train de préparer *The Beastmaster*. J'avais mis tellement de moi-même dans *Phantasm*, que l'idée d'en faire un second m'était insupportable. Et puis, il m'est arrivé de revoir le film récemment, et je l'ai beaucoup aimé. A l'époque aussi, d'ailleurs, mais quelques scènes étaient très embarrassantes pour moi. Tandis que maintenant en revoyant certaines séquences, je me dis qu'un jour j'aimerais bien, non pas faire une suite au film, mais reprendre certains éléments ou personnages, tel le « géant ».

L'Ecran : Vous n'avez même pas collaboré au scénario de *Phantasm II* ?

Don Coscarelli : Non, je sais qu'il existe tout un scénario, mais je n'y ai participé en aucune façon.

L'Ecran : L'idée d'une suite à *Phantasm* avait dérangé beaucoup de gens qui n'en voyaient pas l'utilité, car *Phantasm* se déroule exactement comme...

Don Coscarelli : ... un cercle, une boucle, qui est bouclée à la fin, c'est vrai. Cela aurait fait bizarre, c'est pourquoi cela ne m'a pas intéressé de réaliser un duplicata de *Phantasm*. Car le film était tellement spontané pour beaucoup de choses qu'il m'aurait été difficile de m'asseoir et de calculer combien de fois il faudrait ceci ou cela... Cela n'aurait vraiment pas donné de bonnes choses. Mais j'adore ce genre de films, je me souviens que dans les interviews que j'accordais à la sortie de *Phantasm*, je déclarais que je ne voulais en aucune manière refaire un film d'épouvante, mais maintenant, après m'être attaqué à un genre très différent, cela me ferait plaisir de mettre en scène à nouveau un film d'épouvante. La seule chose qui m'effraye en ce moment, c'est ce qu'on voit sur le marché ; ce n'est pas que les films soient mauvais, ce qui n'est pas le cas, mais qu'il y ait autant de « gore ». dans ces films d'assassins à la hache ou au scalpel ! Tous les films à petit budget sont maintenant obligés d'en faire autant. En fait, il y a toujours un marché pour les professionnels du cinéma, mais il y a un problème pour des personnes comme moi. Par exemple, j'aime aller voir les grands ou bons films d'épouvante, comme *The Thing*, que j'attends impatiemment. Le marché ne mourra jamais, ce qui devient difficile, c'est d'y pénétrer, d'obtenir la distribution pour un film. J'ai peur que si je fais un film d'horreur maintenant, les distributeurs me disent tous : « Oh, encore un film d'horreur ! »... Et qu'il me faille le distribuer moi-même en fin de compte.

L'Ecran : Quel fut le succès américain de *Phantasm* ?

Don Coscarelli : Très, très important. La seule chose qui m'ait gêné, est que les gens ont cru que j'étais un réalisateur-type de films d'épouvante, comme John Carpenter, alors que les deux autres films que j'avais fait n'avaient rien à voir, étaient différents...

L'Ecran : *The Beastmaster* semble vous avoir pris un temps immense, *Phantasm* est en effet sorti voici plus de quatre ans...

Don Coscarelli : Oui. Ce qui s'est passé, en fait, c'est que Paul et moi avons d'abord mis six mois à écrire le scénario, puis nous n'avons pas trouvé de Studio qui accepte de financer le film. Alors, il nous a fallu faire la tournée des compagnies indépendantes, des financiers, etc. Tout cela prend beaucoup de temps. Ce n'est seulement qu'en mars 1981 que nous avons commencé le travail de production sur le film, qui en est au montage maintenant. Cela fait donc un peu plus d'un an que se tourne *The Beastmaster*. Il nous a fallu beaucoup de temps pour la préproduction, pour tout ce qui concerne le style du film ; des artistes, tels que des architectes-décorateurs ou des peintres sont venus travailler au projet pendant longtemps pour tout l'aspect pictural du film, très important dans la mesure où j'ai voulu créer un monde différent et étrange. Mais cela fut très difficile de réunir l'argent, pour ce film, les gens n'arrivant pas à comprendre de quoi on parlait jusqu'au jour où on leur a montré des esquisses et tableaux peints par nos artistes qui les ont aidé à visualiser ce film.

L'Ecran : *The Beastmaster* sera terminé quand ?

Don Coscarelli : Vers la mi-juillet, nous en sommes donc au montage actuellement, puisque le film dure actuellement deux heures et demie et que nous devons le réduire d'une demi-heure. Puis ce sera le mixage. Le tournage avec les acteurs a pris trois mois, ce qui est beaucoup. C'est une production vraiment importante, si on la compare avec mes précédentes œuvres comme *Phantasm* : *The Beastmaster* a coûté **$** 10 000 000 [6 milliards de centimes], et pour moi cela représente un sacré bond en avant. Pour ce film, j'ai eu toute l'équipe technique souhaitée — une équipe énorme !

« The Beastmaster ».



L'Ecran : Vous avez souvent tourné en extérieur ?

Don Coscarelli : Oui, nous avons beaucoup utilisé les décors naturels de Seamy, dans le Nevada, un endroit souvent employé dans les films fantastiques, car le lieu est très étrange. Quant au studio, nous avons construit les décors ici, dans cet entrepôt que nous avons loué. Nous l'avons aménagé en studio de production et de tournage, construisant plusieurs plateaux intérieurs. C'était très pratique : étant donné que ce lieu n'est utilisé pour aucun autre film, on pouvait revenir filmer tel ou tel plan ici quand on voulait. En outre, ayant un certain nombre d'animaux sauvages, qui apparaissent dans le film, dont un tigre, que vous verrez noir à l'écran et comme les séances de dressage font en général beaucoup de bruit, cela a été également bien pratique de tout faire ici, sans gêner aucun autre tournage.

L'Ecran : Paul, vous avez également collaboré aux effets spéciaux, comme dans *Phantasm* ?

Paul Pepperman : Oui, et il y en a beaucoup dans le film. L'histoire se déroule il y a environ 4 000 ans, à l'époque de bronze, et notre héros possède des pouvoirs spéciaux qu'il partage avec les animaux : il peut utiliser leurs facultés, voir à travers les yeux d'un aigle ou ceux d'un tigre. Sur son chemin, il rencontrera plusieurs races de gens, mais aussi des décors étonnants, telles des pyramides énormes. En fait, le film est du fantastique « ancien », basé sur la réalité, étant donné qu'il y a sans arrêt des références à des choses qui ont existé : des spécialistes en histoire de l'art ou en anthropologie nous ont aidé à retrouver la manière dont certaines personnes ont vécu. Les costumes utilisés sont assez différents, mais chacun d'entre eux provient d'une époque qui a réellement existé. Cela dit, il y a des gens et des créatures étranges également dans *The Beastmaster*.

L'Ecran : Le titre est en référence aux pouvoirs du héros ?

Don Coscarelli : Oui, c'est un homme qui a des facultés télépathiques très développées envers les animaux.

L'Ecran : Utiliserez-vous également une « vision spéciale » comme dans *Wolfen* ?

Paul Pepperman : C'est une bonne question, puisque nous sommes en ce moment en train de travailler à cela, nous avons d'ailleurs utilisé plusieurs techniques différentes : ainsi, lorsque le « Beastmaster » est à la place du tigre, nous avons employé une caméra steadycam qui rampe à toute allure à moins d'un mètre du sol. Lorsqu'on voit un aigle s'abattre sur quelqu'un pour le tuer, nous avons alors filmé en hélicoptère, et cet hélicoptère est vraiment descendu à toute vitesse et a frôlé la tête de l'acteur afin que cela fasse vraiment réel ! Nous avons pensé également à Robert Blalack, ou du moins à son système, mais depuis *Wolfen*, il y a eu 4 ou 5 films qui utilisent ce procédé !

L'Ecran : C'est exact, et d'ailleurs le travail de Blalack pour *Cat People* gêne davantage le film qu'il ne le sert.

Don Coscarelli : Vous savez, ce genre de procédé est bien s'il est utilisé une fois, mais même dans *Wolfen* c'était trop systématique ; à la longue, ce n'est plus du tout intéressant.

L'Ecran : Qu'est-ce qui vous a incité au départ à réaliser *The Beastmaster* ?

Don Coscarelli : Mon but était de faire un film d'aventures à la manière de *Spartacus*. Mais finalement, c'est devenu un film très fantastique : lorsqu'on a réalisé un ou plusieurs films fantastiques, d'épouvante ou de science-fiction, on a tendance à être conditionné par la suite par ce genre. Car, de nombreuses fois, pendant que nous travaillions au script, on se disait : « Tiens, et si on utilisait ça dans le film ! », et à chaque fois il s'agissait d'une idée touchant à l'épouvante ou à l'horreur, ce qui n'était pas précisément l'idée de départ du film ! (sourires). Mais ce n'était pas possible de toujours rajouter tous ces effets de fantastique au film, aussi il est difficile de décrire vraiment *The Beastmaster*, si ce n'est qu'il s'agit d'un grand film d'action. En fait, mon intention était de faire un compromis entre les films de Samouraï et ceux de Disney : ainsi, le héros se promène constamment avec deux mangoustes, deux adorables petites bêtes. Ces mangoustes sont toujours avec lui comme deux petites sœurs : elles vont dérober des choses pour lui ou se précipiter au cou des méchants pour les mordre... Avec d'autres animaux comme le tigre ou l'aigle, ce film a des qualités que l'on retrouve chez Disney, mais en même temps il y a des choses que l'on ne voit pas habituellement, en ce qui concerne notamment certaines scènes d'action : ce garçon manie l'épée d'une façon extraordinaire... Et puis il y a de la romance et de l'épouvante, un mélange plutôt inhabituel pour ce genre de film. Nous essayons d'obtenir un visa de censure « tout public », mais ce sera, je crois, ardu : il est difficile de ne pas inclure des scènes-choc, et il y a un certain nombre de plans assez « durs » dans *The Beastmaster*. Mais la violence résidera finalement davantage dans le montage des séquences, dans leur rapidité : on ne verra pas de têtes arrachées, etc. Ce qui n'empêchera pas bien sûr le sang de couler !

Un ton inhabituel

L'Ecran : Les combats se déroulent uniquement avec des humains ou des animaux, ou des créatures seront-elles en présence également ?

Don Coscarelli : Oui, il y a un certain nombre de créatures étranges : ainsi des hommes chauves-souris qui vivent repliés telle une grappe en haut d'arbres morts et qui descendent la nuit se battre. Ils possèdent des ailes énormes, mais ne volent pas vraiment. Leur visage et leur corps sont repoussants. Les barbares eux-mêmes ont des yeux de félin et des griffes très longues. Et puis, il y a un prêtre sorcier assez effrayant. Beaucoup de maquettes ont été construites, en particulier des cités.

L'Ecran : Paul a donc collaboré étroitement au scénario avec vous ?

Don Coscarelli : Oui, une grande partie de *Phantasm* lui est dû, d'ailleurs, même si cela n'apparaît pas forcément au générique.

L'Ecran : Pouvez-vous nous dire comment vous travaillez ensemble, et quelles furent les difficultés majeures rencontrées sur *Phantasm* et *The Beastmaster* ?

Paul Pepperman : Eh bien, pour *Phantasm*, la plus grande difficulté résidait dans le fait que le budget était si minime qu'il y a beaucoup de choses que nous avons faites nous-mêmes, comme vous l'avez dit précédemment : les effets spéciaux, la photo, le montage, etc. Nous n'avions pas les moyens de faire appel à quelqu'un pour tout ça. Mais, en un sens, ce fut une bonne chose, cela nous a permis de mieux connaître, et même d'apprendre, tout ce qui concerne le montage ou les trucages, et si telle ou telle scène ne nous plaisait pas, rien ne nous empêchait de recommencer jusqu'à ce que cela nous satisfasse. Autant de fois que nous voulions. Une autre difficulté résidait dans le fait que nous devions former des personnes que nous engagions et qui n'avaient pas nécessairement beaucoup d'expérience. Il fallait leur enseigner certaines techniques, mais par ailleurs, beaucoup de collaborateurs ont travaillé sans être payés, ou du moins sans savoir ce que les entrées allaient leur rapporter : ils travaillaient parce que cela les captivait. Tandis que pour *The Beastmaster* ce fut bien plus difficile et il y a eu des problèmes de logistique : s'il se mettait à pleuvoir pendant le tournage de *Phantasm*, on n'avait qu'à installer tout notre équipement dans deux camions et retourner à l'atelier, tandis que pour ce film, il y avait 9 camions, 80 personnes dans l'équipe, plus 200 figurants, avec tout ce que cela comporte de costumes, etc. Tout était calculé à l'avance, les emplois du temps... Il nous fallait connaître la veille quel temps il ferait le lendemain pour les tournages en extérieur, et s'il se mettait à pleuvoir quand même, parce qu'on ne peut pas vraiment prévoir ce genre de choses, cela prenait beaucoup de temps. Donc, nous avions surtout ce genre de problèmes, liés au fait que nous travaillions avec un équipement bien plus important : on ne pouvait changer d'avis comme ça sur des décors qui ne nous plaisaient finalement que lorsqu'ils étaient construits, des costumes qui avaient été confectionnés depuis des mois, des effets spéciaux mécaniques qui étaient prêts à fonctionner depuis longtemps...

Don Coscarelli : On ne pouvait s'arrêter d'un seul coup et dire : « Oh on stoppe et on recommence dans une semaine, parce qu'il y a une idée qui nous paraît bien et sur laquelle il faut qu'on travaille ». Il n'était pas question d'interrompre les prises de vue, il fallait tourner continuellement.

L'Ecran : Ayant œuvré à travers des compagnies indépendantes jusqu'ici, accepteriez-vous de travailler pour des Studios, ou préférez-vous tourner en tant qu'indépendants ?

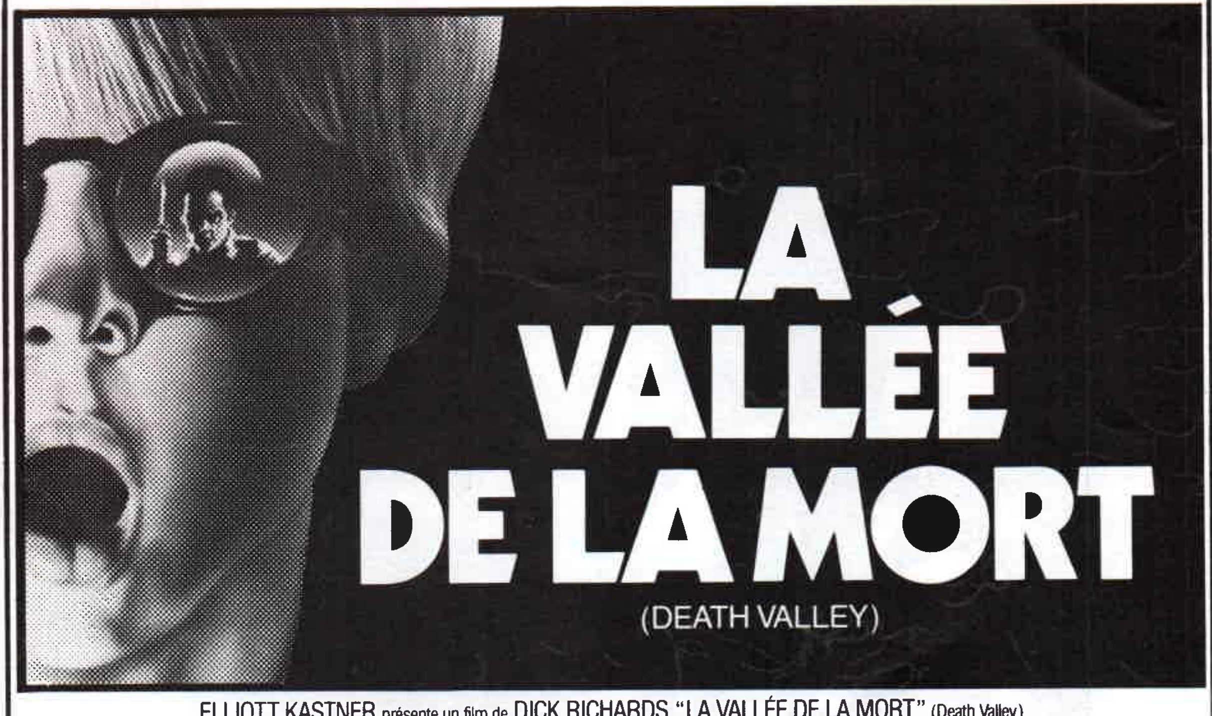
Don Coscarelli : Oh, cela ne me gênerait pas, au contraire, nous aimerions bien travailler pour un Studio, cela dépendrait seulement des conditions dans lesquelles cela se ferait, et du film lui-même. Mais je suis très content des films pour lesquels j'ai travaillé, cette expérience pour *The Beastmaster* m'a aidé à comprendre qu'il n'y a rien de mal à réaliser de petits films, ou du moins dans le cas présent, des films pour des indépendants. Il y a des gens qui disent que l'on réalise des films pour des indépendants parce qu'on ne peut le faire pour des Majors, ou encore que lorsqu'on devient important, il faut laisser tomber les indépendants parce que le jeu n'en vaut pas la chandelle ; ce n'est pas vrai.

Michael Baldwin dans une séquence onirique de « Phantasm ».



suite page 58

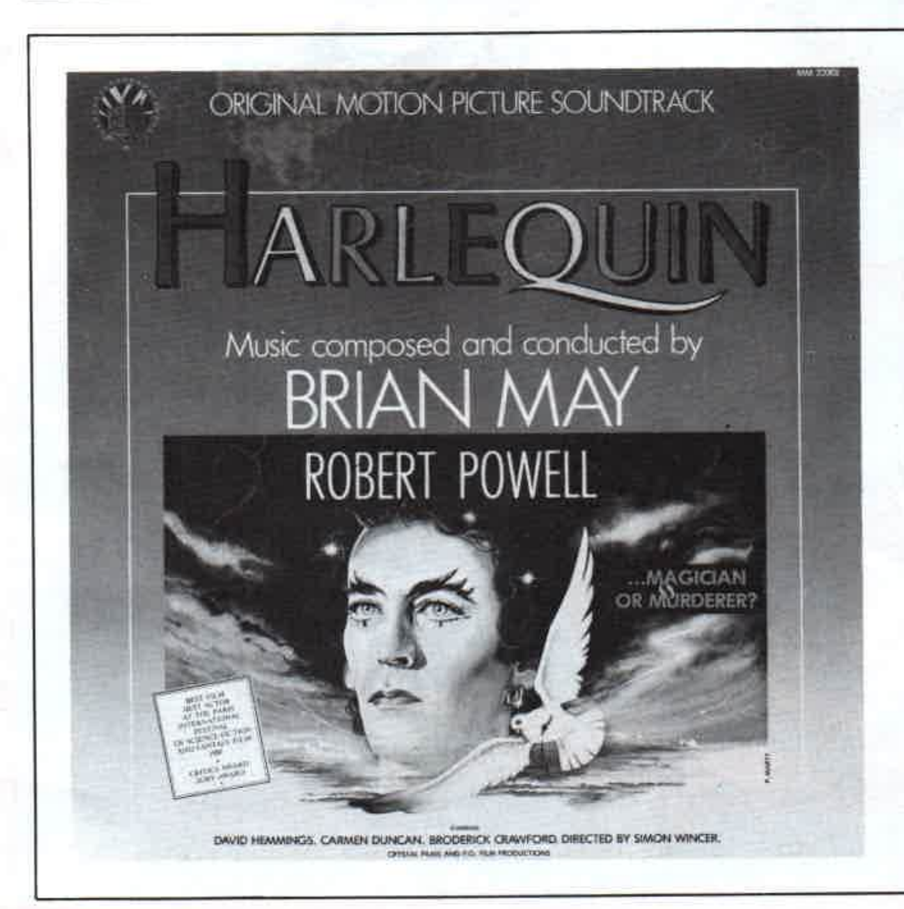
Sur les écrans à partir du 7 juillet



ELLIOTT KASTNER présente un film de DICK RICHARDS "LA VALLÉE DE LA MORT" (Death Valley)
avec PAUL LE MAT • CATHERINE HICKS • STEPHEN McHATTIE
et PETER BILLINGSLEY et EDWARD HERRMANN dans le rôle de PAUL STANTON scénario de RICHARD ROTHSTEIN
musique de DANA KAPROFF • producteur associé STANLEY MARK • co-producteurs RICHARD ROTHSTEIN et STANLEY BECK

UN FILM UNIVERSAL — produit par ELLIOTT KASTNER • réalisé par DICK RICHARDS — DISTRIBUÉ PAR CINÉMA INTERNATIONAL CORPORATION



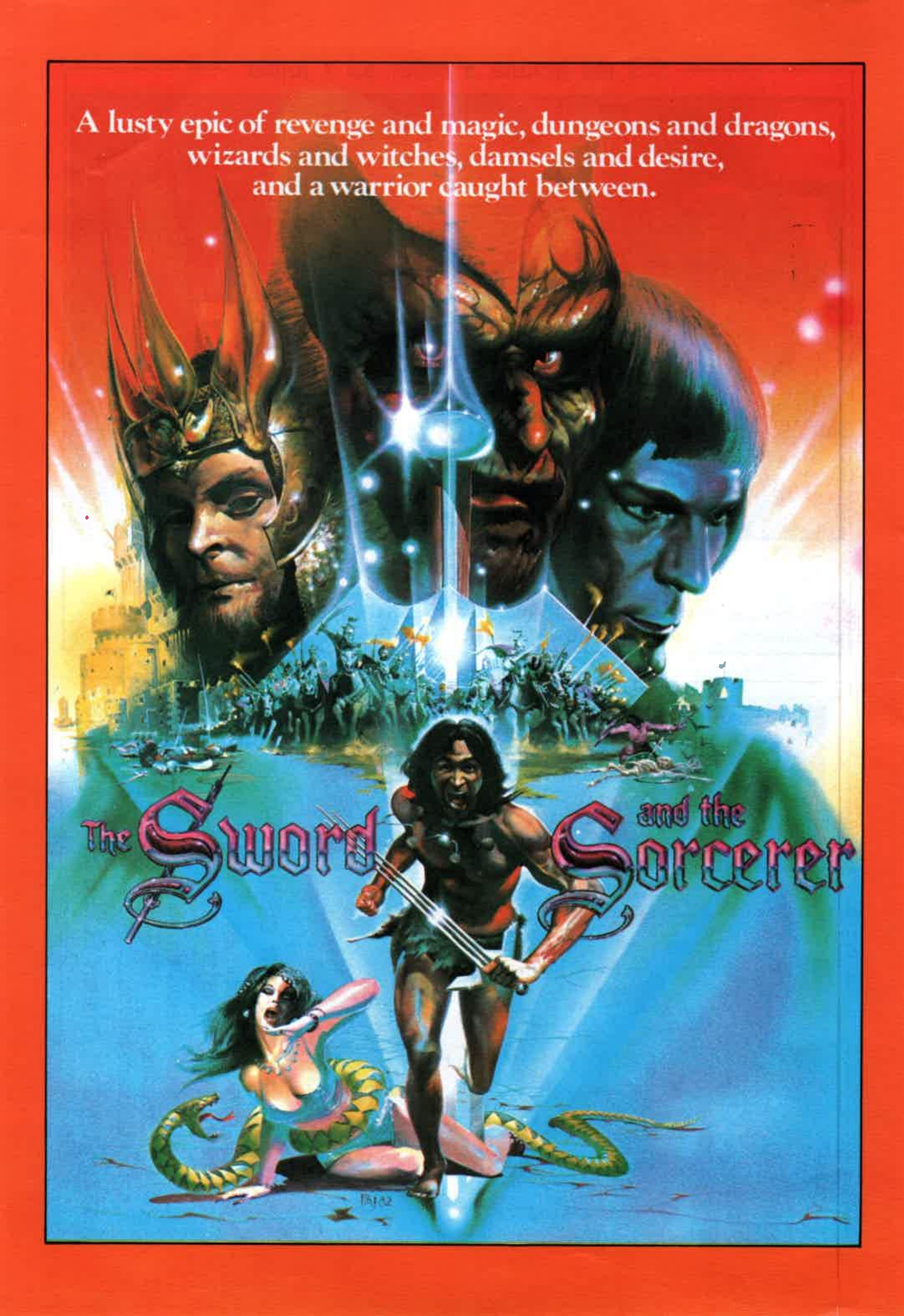


ENFIN SUR DISQUE

une des meilleures musiques de BRIAN MAY pour un chef-d'œuvre du cinéma fantastique.

Disque 33 tours stéréo en vente à nos bureaux : 50 F. Expéditions : 10,50 F de port (pas de contre-remboursement).

PUBLI-CINÉ 92, Champs-ÉLYSÉES 75008 PARIS


A lusty epic of revenge and magic, dungeons and dragons,
wizards and witches, damsels and desire,
and a warrior caught between.
The Sword and the Sorcerer

L'ÉPÉE SAUVAGE :

Une sorte de tradition américaine veut que chaque année une poignée de films « indépendants », tournés en dehors du cadre des grands studios de production, connaissent les vertiges des sommets du box office. Réalisés avec des moyens généralement limités, ces films deviennent des mines d'or pour leurs heureux producteurs et fournissent un tremplin inespéré à de jeunes metteurs en scène. L'exemple typique d'une réussite indépendante est bien évidemment *Halloween* à qui John Carpenter doit une carrière fulgurante pavée de réussites dans le cinéma d'épouvante et de science-fiction. Il est difficile de ne pas songer à comparer *L'Epée Sauvage* à *Halloween*. Alors que le second annonçait un retour aux faveurs du public du film d'épouvante, *L'Epée Sauvage* se situe à l'aube du déferlement de l'Heroic Fantasy sur nos écrans. Son réalisateur, Albert Pyun, partage avec Carpenter ce talent si rare à Hollywood pour tirer le meilleur parti du peu d'argent dont il dispose. A aucun moment le luxe visuel de *L'Epée Sauvage*, sa débauche d'effets et ses scènes d'action complexes ne viennent trahir la modestie de ses 3,5 millions de dollars de budget. Par l'efficacité de sa mise en scène et l'utilisation astucieuse des effets les plus coûteux, Pyun a réalisé une œuvre plus proche de *Conan* que du décevant téléfilm *L'Archer et la Sorcière*. C'est grâce à cette qualité, et à une intrigue serrée qui ne nous laisse pas un temps de répit, que *L'Epée Sauvage* fait partie de ces quelques heureux élus indépendants dont nous parlions plus haut. Quelques semaines après sa sortie aux Etats-Unis, il s'impose déjà comme l'un des plus gros succès de l'année en cours. Quoi de plus normal alors que *Tales of the Ancient Empire*, deuxième chapitre de ce qui s'annonce comme une nouvelle saga, soit actuellement en préparation ?

UNE HEROIC FANTASY DÉBRIDÉE

Les récits de deux vengeances s'entrecroisent pour former la texture du scénario de *L'Epée Sauvage*. L'objet de ces vengeances est le conquérant Cromwell qui, pour parvenir à soumettre l'un des derniers royaumes qui lui résistent, requiert l'aide de Xusia, le plus puissant sorcier qu'ait jamais connu ce monde barbare. Réveillé d'un sommeil millénaire, Xusia met ses pouvoirs au service des ambitions de Cromwell : des trombes de feu, des tremblements de terre et d'épouvantables maladies déciment les armées du royaume d'Eh-Dan, laissant aux soldats de Cromwell le plaisir de massacrer les survivants. Un jeune membre de la famille royale réussit cependant à échapper au carnage... Il s'agit du jeune prince Talon, dernier représentant de sa lignée, qui ne vivra désormais que dans le but de se venger.
Onze ans plus tard, Talon revient au royaume de ses ancêtres à la tête d'une troupe de mercenaires. L'adolescent est devenu un guerrier accompli. Dès son arrivée, il fait la connaissance d'Alana, une jeune et belle femme, qui lui demande de libérer son frère Mikah des prisons de Cromwell. Comment Talon pourrait-il refuser alors qu'Alana lui promet en échange... tout ce qu'elle peut lui offrir ! La libération de Mikah donne l'occasion au jeune héros de se rapprocher de son ennemi mortel. Et si leur première rencontre est loin de lui donner l'avantage (Talon, crucifié, est exhibé dans une salle de banquet), de simples clous plantés dans ses mains ne suffisent pas à contenir la soif de vengeance et la hargne qui le dominent. En un suprême effort, il se libère de son instrument de torture ; armé de son épée à trois lames et aidé de ses mercenaires, il entreprend alors de faire expier le conquérant sanguinaire. Mais un autre personnage entre en scène à ce moment. Le fidèle bras-droit de Cromwell se métamorphose pour révéler qu'il n'est autre que Xusia, décidé lui aussi à se venger des traîtrises que le nouveau maître d'Eh-Dan lui a fait subir après sa victoire. Talon, Cromwell et Xusia se retrouvent confrontés les uns aux autres. Une étrange bataille commence entre ces formidables combattants.
L'Epée Sauvage est un régal visuel de chaque instant. Parmi les scènes « magiques » les plus extraordinaires du cinéma figure certainement celle du réveil de Xusia. Le sorcier maléfique repose dans un cercueil serti d'une multitude de têtes minuscules symbolisant les péchés commis par l'homme depuis l'aube des temps. Alors qu'il s'étire, les têtes s'éveillent également, en une séquence d'une grande beauté qui constitue aussi une performance technique remarquable. Mais *L'Epée Sauvage* n'est pas fondée que sur des effets spéciaux, si spectaculaires soient-ils. Le directeur artistique George Costello a en effet largement contribué à l'enchantement de *L'Epée Sauvage*, en créant le cadre de la civilisation du royaume d'Eh-Dan. Renouant avec la tradition des grands films d'aventure, il a fait construire une douzaine de décors médiévaux permettant de tourner la quasi-totalité du film en studio. Fait exceptionnel pour une production hollywoodienne, tous les costumes ont été réalisés expressément pour la circonstance par un bataillon de 12 couturiers. Les armes ont fait l'objet du même soin, en particulier l'épée à trois lames du héros, ancêtre du gadget, qui permet de tuer son adversaire à distance. Tous ces éléments se combinent pour donner au film une qualité d'authenticité dans sa féerie, et trouvent leur plus belle application dans la scène majeure de *L'Epée Sauvage*, où les mercenaires du prince Talon affrontent les partisans de Cromwell. C'est avec un immense plaisir que nous retrouvons ici, dans un somptueux décor, la tradition perdue des grandes bagarres des films de cape et d'épée. Cette scène, qui a mobilisé le nombre stupéfiant de 90 cascadeurs, est caractéristique de l'esprit du film. Le but du metteur en scène est de nous présenter un spectacle captivant et sans prétentions qui utilise au maximum les éléments imaginaires de l'Heroic Fantasy. Les cascadeurs n'ont pas été les seuls à partager les joies — et les drames — de cette entreprise grandiose. Les acteurs eux-mêmes ont dû s'impliquer physiquement dans un tournage ardu, à commencer par Kathleen Beller, qui interprète Alana. Le scénario comprend en effet une scène où la malheureuse se fait enlacer par un boa constrictor ! Refusant de se laisser doubler, Kathleen Beller affronta bravement les torsades glacées du serpent géant, fournissant aux caméras avides d'Albert Pyun une série de gros plans saisissants. Exploit ? Pas vraiment. Il faut savoir que Kathleen Beller adore les serpents, et en garde même quelques-uns chez elle comme animaux familiers !
Cette première réalisation a constitué

pour Albert Pyun l'apprentissage de la logistique complexe et des responsabilités écrasantes qui vont de pair avec un tel film. Cependant, l'expérience la plus nouvelle — et la plus pénible — pour lui aura sans doute été de travailler sous les ordres d'un producteur autoritaire et tout-puissant, Brandon Chase. Ayant débuté comme journaliste à la radio puis à la télévision, Brandon Chase fut tour à tour publiciste, scénariste et metteur en scène pour la télévision avant de s'attaquer à la production et la distribution de ses propres films. Producteur farouchement indépendant, Chase a pour habitude de contrôler l'intégralité du développement, du tournage et du lancement de « ses » films, quels qu'en soient les réalisateurs. C'est sans doute à cette main de fer que Chase, aidé maintenant de sa femme et de son fils, qu'il a gratifié d'un rôle dans *L'Epée Sauvage*, doit le succès remarquable de sa société (*Alligator*, sorti récemment en France, en est le dernier exemple en date). On notera d'ailleurs aux Etats-Unis une tendance générale à ce retour à la production « musclée » quelque peu oubliée depuis la fin de l'âge d'or hollywoodien. On sait que John Carpenter a repris *Halloween II* des mains de Rick Rosenthal, que Spielberg a davantage dirigé *Poltergeist* que Tobe Hooper, et que George Lucas laisse peu de liberté d'action à Richard Marquand pour *Revenge of the Jedi*. C'est un système qui nous donne le plaisir de retrouver la griffe d'un maître sur un plus grand nombre de films (surtout quand le maître en question est aussi un réalisateur) et assure la continuité de certaines œuvres. Mais on imagine la frustration que peut ressentir un jeune metteur en scène privé de tout contrôle. Ce sentiment ressort nettement des propos d'Albert Pyun. Il s'empresse d'admettre que, sans Brandon Chase, son film aurait été sensiblement différent, et la presse américaine a parlé de nettes oppositions entre les deux hommes. Mais cela n'empêche pas cet Hawaiien monté à Hollywood de sourire pendant toute la durée de cet entretien. Brandon Chase lui a malgré tout fourni les moyens de faire magistralement ses preuves en tant que metteur en scène. Grâce à ce premier succès retentissant, il aura prochainement de nombreuses occasions de mettre en application sa philosophie du cinéma : distraire à tout prix !

Guy et **Valérie Delcourt**



Entretien avec Albert Puyn, Réalisateur

Concevoir une histoire d'Heroic Fantasy revient à construire un monde de toutes pièces, monde qu'il semble plus difficile de présenter par un film que par un livre. N'y a-t-il pas là matière à déconcerter le public, même amateur du genre ?

Oui, les gens sont déconcertés parce qu'ils perçoivent l'Heroic Fantasy principalement à travers les livres. Dans une œuvre comme « Dune », l'auteur a consacré un très grand nombre de pages à la description de la planète et de sa civilisation avant de nous entraîner dans l'action proprement dite. C'est d'ailleurs pour cette raison que ce roman est si épais ! *Quintet* a fait un flop terrible parce qu'Altman a plongé les spectateurs dans un univers inexpliqué, dont ils ont dû trouver eux-mêmes toutes les « clés ». La plupart d'entre eux se sont découragés devant une telle difficulté. Même les amateurs de fantastique ne veulent pas qu'on leur demande trop de réflexion, ce qui force les auteurs de films comme *Conan* à inclure une partie explicative, elle-même source de problèmes.
Au début, nous pensions nous aussi commencer notre film par des séquences descriptives qui auraient planté le décor. Mais, lorsque nous avons appris que *L'Epée Sauvage* ne devait pas durer plus de 108 mn, nous avons préféré démarrer avec des scènes d'action et laisser le public découvrir par lui-même qui sont tous les personnages qu'il voit. Dans la seconde moitié du film, le rythme va en s'accélérant et chaque scène surpasse la précédente. Je crois que cette escalade dans l'action est un des atouts de *L'Epée Sauvage*. Cela contraste avec *Conan*, qui va decrescendo à la fin. Un autre point gênant avec *Conan*, c'est que tout le monde devine comment le film va se terminer, alors que *L'Epée Sauvage* devrait surprendre le public. Nous avons également voulu communiquer aux spectateurs une sensation d'émerveillement. Pour atteindre ce but, nous ne nous sommes imposés aucune restriction : nous avons employé des styles très divers, du réalisme au symbolisme, et avons parsemé le film d'un tas de trouvailles, de transformations, etc. pour que le public soit littéralement submergé d'effets visuels.

Quelle a été la réaction des spectateurs jusqu'à présent ?

Le bouche-à-oreille est très favorable. L'unique problème — si problème il y a — est que les gens semblent avoir du mal à suivre l'intrigue. Ils sont tellement absorbés par le rythme du film, les personnages qui vont et viennent, et les scènes d'action, qu'ils en oublient l'histoire !

Pourquoi avez-vous choisi de réaliser un film d'Heroic Fantasy ?

C'est principalement pour des raisons commerciales que nous avons fait *L'Epée Sauvage*. Le cinéma ne s'était pas intéressé à l'Heroic Fantasy depuis longtemps, et nous nous sommes dits que si nous arrivions à le sortir rapidement, ce film pouvait rapporter beaucoup d'argent. A ce moment, nous avons appris que *Conan* était en préparation, et cela nous a beaucoup découragés. Si certaines personnes pensaient qu'un film comme *Conan* aurait beaucoup de succès, alors tel pouvait aussi être notre cas pourvu que nous soyions suffisamment rapides.

Pourquoi l'Heroic Fantasy plutôt que la science-fiction ou l'horreur ?

Parce que, pour moi, l'Heroic Fantasy offre autant de possibilités que tous les autres genres réunis : la comédie, l'amour, l'horreur, l'aventure, etc. ont leur place dans l'Heroic Fantasy. Ainsi, nous avons pu combiner de nombreux styles, et tourner des scènes spectaculaires bourrées d'action et de cascades. Et en plus, l'Heroic Fantasy nous a apporté la magie. Nous savions que c'était quelque chose que les enfants adoraient, mais que nous pouvions intégrer à un scénario adulte de façon à ce que le film plaise à tout le monde.

Etes-vous personnellement amateur d'Heroic Fantasy ?

Oui, j'aime beaucoup cela. Je crois que c'est le cas de la plupart des gens. Nous aimons ce qui est optimiste, ce qui nous montre que, même si le Mal existe universellement, les forces du Bien

finiront un jour par se ressaisir et par triompher. Ce genre de film — et j'espère que tel sera aussi le cas du nôtre — permet aux gens de continuer à entreprendre, à aller de l'avant.

Que faisiez-vous avant de tourner *L'Epée Sauvage* ?

J'étais monteur. J'ai réalisé le montage de deux longs-métrages à petit budget et de 50 ou 60 films publicitaires. J'ai commencé à m'intéresser au cinéma dès ma sortie du lycée. A l'université, j'ai réalisé deux films que j'ai montrés à Toshiro Mifune, qui m'a par la suite emmené au Japon. J'y ai travaillé un an, puis je suis revenu à Hawai, d'où je suis originaire.
C'est à ce moment que j'ai commencé à monter des films publicitaires, et également à en tourner. J'ai fini par occuper un poste de responsabilité dans la société de production qui m'employait mais, à 22 ans, j'ai décidé d'aller m'établir à Los Angeles. Il m'a ensuite fallu quatre années pour réussir à réaliser *L'Epée Sauvage*.

Avez-vous eu beaucoup de mal à trouver le financement nécessaire pour *L'Epée Sauvage*, d'autant plus qu'il s'agissait de votre premier film ?

Oui, bien sûr ! Les investisseurs potentiels étaient très réticents parce que c'était un film très difficile à réaliser, avec beaucoup d'acteurs, de l'action, des maquillages, des effets spéciaux, etc. Et surtout, ils ne pensaient pas que ce genre de film aurait du succès. C'était là que résidait essentiellement le problème, bien plus que dans le fait que je faisais mes débuts de metteur en scène. Le film a bien failli ne pas se faire à cause de ce manque de confiance vis-à-vis de l'Heroic Fantasy.

A part *Conan*, quels sont les facteurs qui ont joué en faveur de *L'Epée Sauvage* ?

Excalibur a été l'élément décisif. Il a très bien marché dès sa sortie et, tout à coup, les producteurs ont compris que le public aimait ce genre de film. Deux jours après qu'*Excalibur* soit apparu sur les écrans, nous avions un contrat en poche pour *L'Epée Sauvage* !

Avant cela, vous n'aviez rien ?

Non, absolument rien. Beaucoup de gens s'étaient déclarés intéressés, mais personne n'avait voulu prendre d'engagement. Après *Excalibur*, les perspectives ont changé, et de nombreux films d'Heroic Fantasy, dont le nôtre, ont été mis en chantier. Le milieu du cinéma ne croyait pas au succès des films de Merveilleux à cause de leur manque de profondeur. Les producteurs préféraient s'occuper de films sérieux, en rapport avec la vie quotidienne des gens. Mais *La Guerre des Etoiles*, *Superman* et *Les Aventuriers de l'Arche Perdue* leur ont montré qu'ils avaient tort. Le public réclame des films d'évasion, il veut s'amuser.

Le film est-il fidèle au scénario que vous aviez imaginé au début ?

En fait, nous avons écrit cinq histoires totalement différentes, et il se trouve



que c'est celle-là que la maison de production a décidé de tourner. Mais nous l'avons modifiée. Nous avions d'abord écrit une histoire assez dure, un peu comme un western dans l'Heroic Fantasy. Puis nous nous sommes dits que le public avait envie de films plus fantastiques, du style de *La Guerre des Etoiles*, et nous avons modifié notre scénario peu à peu. Nous avons envoyé nos scénarios à différents producteurs, parmi lesquels la société Group 1 qui a sélectionné celui-là en particulier. Mais, très honnêtement, le choix aurait pu se porter sur n'importe laquelle des cinq histoires.

Vous avez co-signé le scénario de *L'Epée Sauvage* avec Tom Karnowsky. Comment les tâches se sont-elles réparties entre vous ?

J'ai écrit toutes les histoires originales. Tom Karnoswky les a remaniées, puis j'y ai retravaillé à mon tour. La mouture finale est dans tous les cas l'œuvre de Tom. Je suis très content de notre collaboration.

Que sont devenues les quatre autres histoires ?

Group 1 en a acheté les droits, et je suppose qu'ils vont les utiliser pour la suite de *L'Epée Sauvage*.

Vous avez tourné en extérieurs ou en studio ?

Principalement en studio, ici à Laird Studio (à Culver City, Californie). Nous avons aussi passé une semaine dans un vieil hôtel de Riverside, en Californie, pour tourner certains extérieurs.

Avez-vous utilisé beaucoup d'animaux ?

Nous avons eu quelques iguanes, des serpents et des vautours. Nous disposions de peu de temps, ce qui nous a forcé à renoncer à certaines scènes ambitieuses que nous avions projetées. Nous pensions par exemple filmer une attaque de rats, mais ces animaux se sont révélés si peu menaçants que nous avons dû abandonner. Nous ne nous attendions pas à rencontrer de tels problèmes. Les choses n'ont pas été faciles non plus avec les chevaux, car le terrain sur lequel nous voulions opéré était très accidenté.
En fait, nous n'avons pas utilisé tellement d'animaux, ce qui nous a permis de ne pas dépenser trop d'argent. Nous avons essayé de nous montrer astucieux en n'utilisant que les espèces les plus dociles, car il est toujours difficile d'obtenir ce que l'on veut d'un animal.

Avez-vous modifié l'histoire en cours de tournage de façon à rester dans les limites du budget ?

Nous avons changé d'état d'esprit. Au départ, nous voulions faire un film très sophistiqué ; à la fin, nous n'avions plus pour objectif que de boucler le tournage. J'avais fait dessiner un story-board mais il est devenu évident à un certain point que nous ne pourrions le réaliser complètement, et que certaines scènes ne seraient pas terminées. Dès lors, nous n'avons plus pensé qu'à finir le film.
Nous savions bien que *L'Epée Sauvage* n'était pas de ces films que les critiques apprécient. Notre but principal a été de fournir au public un spectacle divertissant. Peut-être réaliserons-nous nos autres ambitions lors d'un prochain film...

Quel a été le budget de *L'Epée Sauvage* ?

Entre 3 et 3,5 millions de dollars.

Ce plafond a-t-il été fixé dès le début du projet ?

Non, au départ, le budget prévu était de 1,5 millions de dollars. Mais les producteurs ont aimé notre travail et nous ont permis de dépenser davantage.

Vous ont-ils soutenu pendant le tournage ?

Je leur suis reconnaissant de m'avoir fourni l'occasion de réaliser mon premier film.



Combien les effets spéciaux du film ont-ils coûté ?

C'est difficile à dire parce que nous avons employé énormément d'effets à base de maquillages, qui sont très longs à filmer. Si on prend en compte les frais de tournage, les effets spéciaux ont probablement coûté environ 300 000 dollars, soit moins de 10 % du budget, ce qui est faible. Les scènes d'action ont coûté plus cher, entre 600 et 700 000 dollars.

Pourquoi la sorcellerie n'intervient-elle qu'au début et à la fin du film ?

D'abord, parce que, à mon avis, la sorcellerie vieillit mal. De par sa nature même, personne n'y croit, et il n'existe

Suite p. 61

Depuis quelque temps, Hollywood semble s'attacher à développer avec faste le domaine de l'heroic-fantasy, qui après des débuts prometteurs parait s'affirmer comme l'un des filons cinématographiques les plus fructueux, après les super-stars de la science-fiction et ses super-héros volants, rampants, et autres non moins phénoménaux.

The Sword and the Sorcerer, s'il n'est pas le premier de cette jeune lignée, s'annonce résolument comme l'un des plus efficaces et des meilleurs réalisés à ce jour. La littérature d'héroïc-fantasy est une source infiniment riche en tableaux aux grandioses péripéties et qui s'enorgueillit de fougueux et légendaires héros, résolument acharnés dans une éternelle lutte à l'encontre des ténébreuses forces du mal auxquelles l'arme de la magie confère un atout de sublimation absolue qui traduit le merveilleux de manière tout à fait spectaculaire.

Malgré l'attrait certain de ce genre, rares sont encore au cinéma ceux qui s'y sont risqués, car les adaptations impliquent d'énormes difficultés dont les reconstitutions d'époques aux cultures et aux figures hypothétiques ne sont pas des moindres, compte tenu également des importants budgets requis à cet effet. Les deux exemples marquants en ce sens étaient jusqu'alors le somptueux *Excalibur,* par lequel John Boorman avait réussi un coup de maître qui allait faire de son film le précurseur d'un nouveau genre, et, dernier en date sur nos écrans, le prestigieux *Conan* qui malgré un faste et des qualités indéniables n'était pourtant pas parvenu à donner tous ses moyens au sujet entrepris.

Aujourd'hui, avec *L'épée sauvage* nous percevons avec une intensité plus aigue l'étendue et la richesse des possibilités offertes dans ce domaine, car chaque élément utilisé vient ici s'imbriquer avec une ingéniosité et une vivacité qui n'ont d'égal que celle du bondissant et fringant héros.

Né d'un scénario original issu de la collaboration du réalisateur Albert Pyun (qui signe là son premier film) et du scénariste Tom Karnowski, *L'épée sauvage* comporte tous les éléments qui savamment dosés et rythmés comme ils le sont ici contribuent à faire de ce film un grand spectacle qui réjouira le regard des uns et enchantera l'imagination des autres.

Le quatuor indissociable pour couronner le succès d'une telle aventure est ici campé avec une réelle efficacité qui donne à chacun de ces personnages clés une telle véracité que nous en venons au fil des situations à nous identifier successivement à ces quatres visages, tour à tour sympathique, haïssable, terrifiant ou fragile, que sont le héros, le félon, le sorcier et la princesse.

L'épée sauvage, est une magistrale réussite visuelle du genre, chaque image confère au film l'éclat d'une remarquable qualité. Pour la première fois la magie prend ici toute sa dimension et apporte à cette superbe aventure d'héroïc fantasy l'empreinte d'une extraordinaire poésie que le talent des techniciens sert de façon admirable, surtout lorsque l'on sait le budget dérisoire attribué pour une telle réalisation. Il faut noter l'irrésistible trouvaille de l'épée à 3 lames dont 2 d'entre elles sont destinées à être projetées à distance ; et préciser ensuite deux moments forts du film qui sont le reflet d'une totale maîtrise technique que bien de « grands films » pourraient envier à celui-ci : dans la première partie, la scène de l'éveil du sorcier au rythme de ténébreuses incantations est d'une plastique en tous points remarquable. Xusia plongé dans le sommeil de la nuit des temps est allongé sur un coffin dans les pourtours duquel sont incrustés des visages que le relief révèle dans la pierre. A l'instant même où la vie s'insuffle à nouveau dans l'âme et le corps hideux du sorcier, tous ces visages s'animent simultanément d'une manière fantasque et monstrueuse, tordus pour l'éternité dans d'horribles rictus qui reflètent les innombrables pêchés commis par l'homme à travers les âges.

Autre scène dans laquelle le talent du maquilleur Greg Cannon fait aussi merveille, celle qui sur la fin du film voit la décomposition du conseiller de Cromwell jusqu'à ce qu'il retrouve les traits monstrueux de Xusia le sorcier, encore plus terrifiant que lors de sa première apparition. Le maquillage de cette transformation progressive dénote des remarquables qualités artistiques qui sont le fruit d'un travail époustouflant et parfaitement élaboré.

Néanmoins si les effets spéciaux de *L'épée sauvage* sont étonnants, le film ne repose pas entièrement sur eux car il est mené d'un bout à l'autre tambour battant. Au fil des combats, on retrouve avec une joie savoureuse depuis longtemps oubliée, la même verve enjouée qui faisait nos délices devant les meilleurs films de cape et d'épée.

Pour harmoniser l'ensemble et lui donner le parfum d'onirisme et d'aventure qui siet à la fougue des ardents héros d'héroïc fantasy, David Whittaker a composé un somptueux accompagnement musical qui donne une âme emplie de poésie à chaque image.

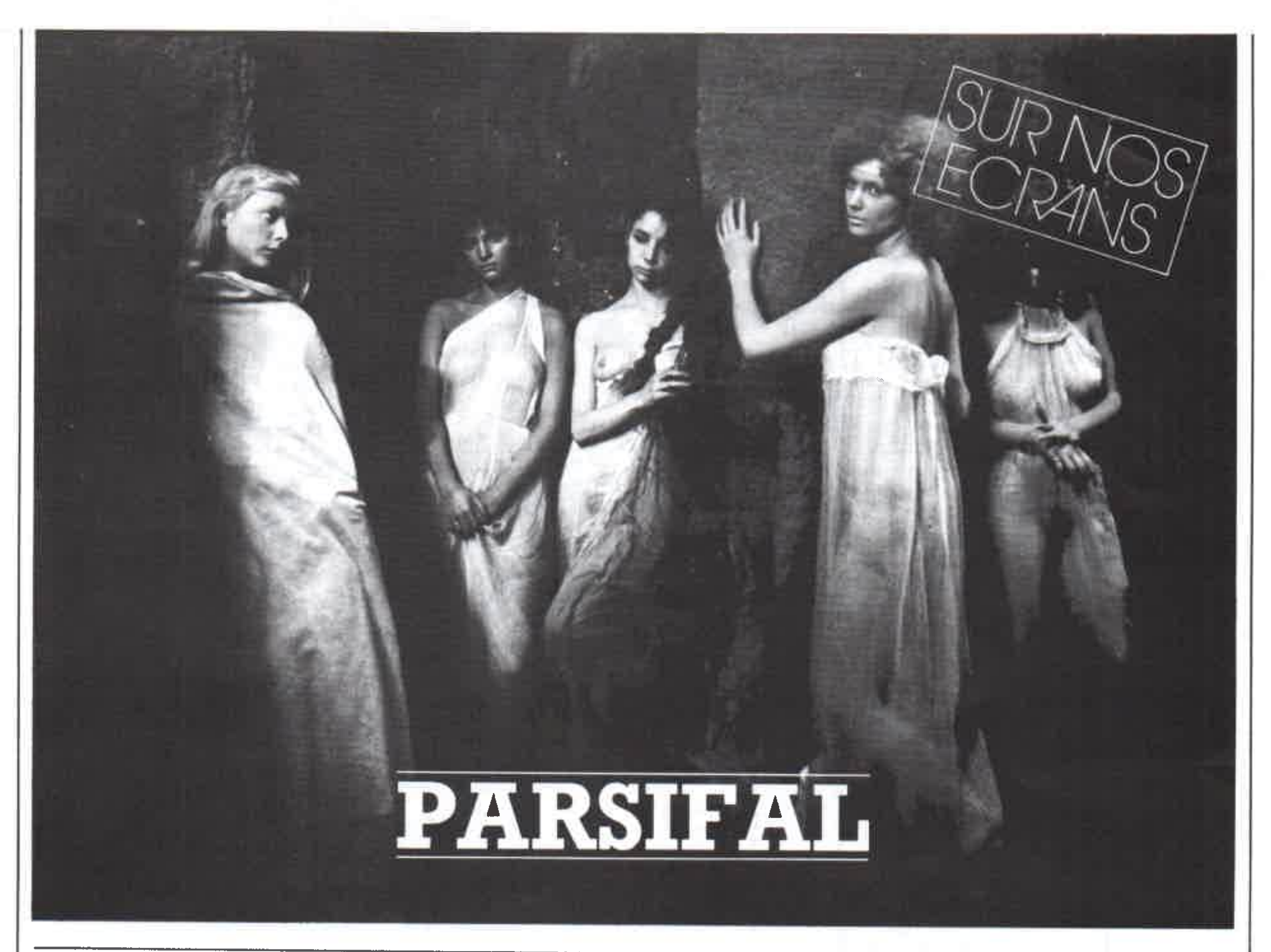
Voici à n'en point douter, un spectacle qui réunit assez d'atouts pour séduire un vaste public et permettre d'en faire les inconditionnels d'un genre nouveau, qui gagne ici ses titres de noblesse. Telle une « danse du sabre » visuelle, *L'épée sauvage,* nous emporte au fil de sa lame dans le tourbillon de ses péripéties qui nous sont un echantement.

Cathy Karani

USA 1981 - *Production :* Group 1. *Prod. :* Brandon et Mariane Chase. *Réal. :* Albert Pyun. *Prod. ex. :* Robert S. Bremson. *Scén. :* Albert Pyun, Thomas Karnowski, John Stuckmeyer. *Phot. :* Joseph Mangine. *Dir. art. :* George Costello. *Mont. :* Marshall Harvey. *Mus. :* David Whittaker. *Effets spéciaux :* Grey Connon. *Int. :* Lee Horsley (Talon), Kathleen Beller (Alana), Simon Mac Corkindale (Mihak), George Maharis (Machelli), Richard Lynch (Cromwell), Richard Moll (Xusia), Anthony De Longis (Rodrigo), Robert Tessier (Verdugo), Nina Van Pallandt (Maila), Ann Bjorn (Elizabeth). *Dist. en France :* Gaumont. 100 mn. Couleurs. Dolby Sétéro.

Richard Lynch incarne le sanguinaire Cromwell.





avec Hans Jurgen Syberberg

Il fallait de l'audace pour filmer un opéra de Wagner, et qui plus est celui qui, manifestement, est le moins spectaculaire, sinon le plus difficile de tous : *Parsifal.* Il fallait non seulement de l'audace, mais aussi du génie. C'est ce qu'avait H.J. Syberberg, et c'est sans nul doute pourquoi il a su faire un chef-d'œuvre cinématographique de ce qui était déjà un chef-d'œuvre musical.

Car la gageure, c'était déjà de filmer l'Ouverture. Rétablissant toute la relation qui existe entre le dix-neuvième siècle et le nôtre, Sybergerg fait s'égréner des cartes postales, témoignages d'un monde-relais, au gré d'une eau paisible qui les porte avant de devenir, par la magie du montage sonore, un leitmotiv discret du film : l'eau n'est-elle pas déjà purificatrice, tout comme elle engendrera l'apothéose finale, lavant les opprobes d'un vingtième siècle qui a imputé à l'idéal wagnérien les séquelles les plus dévastatrices ? Sans doute faut-il trouver dans ce prélude tout le message destiné à nuancer certaines audaces « anachroniques » — visant à illustrer la pensée moderne et ses travers — qui jalonneront l'œuvre cinématographique ; on pense en premier lieu au cheminement de Parsifal parmi les drapeaux, en tête desquels figure l'emblème nazi.

Puis se déroule l'œuvre elle-même, qui, donnant la parole à la musique et aux chanteurs (quelle superbe interprétation !) et l'image aux comédiens — les deux étant le plus souvent distincts — permet à Syberberg de traiter l'opéra sous l'angle à la fois d'une œuvre puissamment lyrique et du théâtre filmé. Car l'un des mérites de Syberberg est d'avoir joué à fond le jeu du cinéma — ce qui, vraisemblablement, a le plus choqué l'hermétisme traditionnel de la majeure partie des critiques musicaux. Faisant dès lors feu de tout bois, Syberberg multiplie avec luxuriance les décors, les montages, les éclairages, et parallèlement, offre en d'autres moments tout le champ d'une image sobre au jeu tragique des comédiens. C'est sans aucun doute ce juste dosage qui fait la grandeur du travail de Syberberg. Tour à tour interprète novateur de l'opéra de Wagner et serviteur humble de ses élans les plus dramatiques, le réalisateur honore son maître dans le même temps qu'il en donne une vision personnelle. Tout est ici parfait jusque dans les outrances, et si le *Parsifal* de H. J. Sybergerg choque parfois, n'est-ce pas pour mieux traduire, à travers de nouveaux aspects, l'œuvre d'un artiste qui choqua beaucoup en son temps, mais dont les ressorts propres — indépendamment de l'explosion de génie toujours éclatante qui le guidait — n'ont plus le même impact après qu'un siècle de tradition et d'imitation les ont émoussés ?

Syberberg a fait plus que mettre en images Wagner : il l'a transcendé. Il en a donné une lecture à la fois respectueuse et révolutionnairement moderne, et félicitons-le d'en avoir eu le courage et l'éclectisme. Cela se traduit notamment par la façon dont il a visuellement rendu deux composantes intériorisées de l'œuvre wagnérienne, la passion érotique et l'obsession fantastique : la scène des Filles-Fleurs, par le jeu des semi-nudités et des maquillages, et la procession finale, mêlant des masques de mort aux soldats-zombis, sont deux très grands moments d'un film qui sait, dans une tradition proprement fantastique, exprimer, jusque dans ses racines les plus profondes, l'univers wagnérien et son puissant merveilleux, sans se démettre d'une poésie que traduit la fraîcheur des deux interprètes du rôle principal. D'aucuns rejetteront — et ont déjà rejeté — cette transposition du mythe de l'androgyne : elle est pourtant un des points forts du film, Syberberg n'hésitant pas à trancher, à point nommé, dans le message wagnérien, exprimant sa sensualité trouble, pour auréoler par ailleurs d'autres aspects de l'œuvre de l'équivoque qui donne toute sa dimension poétique et onirique à l'héritage spirituel d'un des plus imposants compositeurs de l'histoire de la musique.

Une fois de plus, ne dénions pas au cinéma ce qu'on reconnaît de droit à la littérature. On a jadis avec éclat salué le fait que la traduction de Poe par Baudelaire était devenue du Baudelaire autant, sinon plus, que du Poe ! Il en est de même dans le cas présent ! Certes, à travers le film de Syberberg ce n'est plus exactement l'opéra de Wagner que l'on voit. Mais c'est beaucoup plus : c'est l'homme, son univers, ses sources et ce qu'il a engendré. Syberberg fait œuvre non seulement d'esthète, mais aussi de démiurge : il refond, grâce à la splendeur des décors et de la mise en scène, grâce à la puissance de son inspiration propre, un monde dont le Parsifal n'est qu'une facette, et du même coup il replace celle-ci dans le monumental ensemble dont elle est le fruit. L'erreur serait de ne voir dans le film qu'une adaptation cinématographique d'un opéra particulier.

On sait que l'œuvre de Wagner s'est bâtie sur des années. Syberberg y puise dans un de ses aspects la vision de l'existence et de l'expérience humaine qui l'on fait naître, il y puise la vision d'un monde. Son mérite est d'avoir su exprimer au cinéma ce que la seule représentation scénique, avec ses a-priori et ses limites, ne pouvait faire. Lui refuser ce mérite serait nier toute la puissance du cinéma et tout l'intérêt des correspondances entre les différents arts, ce qui constitua l'essence même de l'idéal wagnérien.

Bertrand Borie



RFA/France 1981 - *Production* : Gaumont/T.M.S. Film. *Réal.* : Hans Jurgen Syberberg. *Phot.* : Igor Luther. *Mont.* : Jutta Brandstaedter. *Mus.* : orchestre philarmonique de Monte-Carlo, chœur philarmonique de Prague dirigé par Armin Jordan. *Son* : Pierre Lavoix. *Déc.* : Werner Achmann. *Sculptures* : Rudolf Vincent Rotter. *Marionnettes* : ateliers Stummer & Buchwald. *Cost.* : Midele Bickel, Veronicka Dorn. *Cons. art.* : Michel Garcin, assisté de Jean-Pierre Brossmann et Françoise Garcin. *Acteur* (A), *Chanteur* (C) : Armin Jordan (A), Wolfgang Schoene (C) (Amfortas), Martin Schoens (A), Hans Tschammer (C) (Titurel), Robert Lloyd (A, C), (Gurnemanz), Michael Kutter (A), Karin Krick (A), Reiner Goldberg (C), Aage Haugland (A,C) (Klingsor), Edith Clever (A), Yvonne Minton (C) (Kundry). *Dist. en France* : Gaumont. 255 mn. *Couleurs* : Dolby stéréo.

Entretien

avec Hans Jurgen Syberberg

Beaucoup pensent que *Parsifal* n'est pas le plus spectaculaire des opéras de Wagner. Pourquoi l'avez-vous choisi ?

C'est vrai que ce n'était pas le plus facile à traiter sur le plan cinématographique, mais c'est difficile également de dire pourquoi je l'ai choisi, en dehors du goût qui me portait vers lui.

C'était une sorte de défi...

Oui, bien sûr. C'était en tout cas une œuvre plus délicate à traiter dans certains moments qu'un simple film.

Quand on lit les critiques sur votre film on est frappé par le fait qu'il est souvent assez bien accueilli par la critique cinématographique, mais par contre très mal vu de la critique musicale. Qu'en pensez-vous ?

Je pense que ce n'est pas surprenant. Il y a un problème d'équivalence des valeurs, et il se trouve que je ne suis pas moi-même musicien. Ce que j'ai traduit dans ce film, c'est une certaine vision de Wagner, mais qui n'est pas conforme aux traditions classiques de l'opéra. En fait les critiques musicaux se sont dressés contre le film lui-même, mais pas contre l'interprétation musicale. J'aime autant.

D'où vient le choix de l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo ?

C'est le choix d'Erato et de Gaumont.

Quand on observe votre carrière aussi bien que le film, on a le sentiment qu'il existe dans votre esprit un rapport étroit entre Wagner, Nietzsche, Hitler. Pouvez-vous préciser les choses ? — je pense particulièrement aux drapeaux, aux bustes...

Oui, et il y a beaucoup d'autres scènes. Je pense en fait qu'il existe un rapport étroit entre ce qui vit notre siècle et ce qui s'est développé au dix-neuvième siècle. Mais si vous regardez d'autres aspects du film, dans les peintures notamment, j'ai essayé d'exprimer le lien spirituel qui unit entre eux les différents siècles. Ce que vous citez est peut-être ce qui frappe le plus, mais ce n'est pas tout.

On est également surpris par certains aspects hellénisants : le casque d'Athéna, le bouclier avec la tête de Méduse également, voire les vêtements. Pourquoi ces éléments ?

Vous voyez bien, donc, que j'ai essayé de traduire ce pont entre les cultures. Pour moi, la Grèce est une des périodes dans lesquelles la légende va puiser ses sources lointaines. Il était dès lors important d'en introduire quelques éléments, de façon à rendre présente cette origine, l'idée étant de traduire autant l'opéra de Wagner que son esprit, sous tous ses aspects. Au niveau des dessins, j'ai même fait intervenir des interprétations postérieures. Le Carravage n'est pas loin, par exemple.

Ne pensez-vous pas que c'était prendre le risque d'un certain anachronisme ? Car *Parsifal* tire tout de même ses origines officielles d'une légende celtique...

Si bien sûr ; mais ce *Parsifal* n'est pas un récit de l'âge celtique à proprement parler. Wagner a opéré une combinaison. Là encore, en traduire l'esprit, c'était, ce me semble, replonger dans l'histoire à travers des sources plus diffuses.

Mettre en image l'Ouverture, sur laquelle n'apparaît théoriquement aucun élément scénique, était une gageure. D'où vous est venue l'idée d'utiliser des cartes postales, des marionnettes... ?

C'est vrai, cela a constitué un problème majeur : comment faire avec ces séquences purement musicales qui ne pouvaient rester telles dans l'optique d'une version cinématographique ? Il fallait accrocher le public sur les dix premières minutes alors que rien n'était censé se passer. C'était une difficulté de taille. C'est une musique que j'avais utilisée précédemment dans des films, mais le problème était alors inverse : elle soulignait des idées, accompagnait, illustrait des scènes déjà conçues. Je la connaissais donc bien. Cette fois-ci elle se posait à moi dans toute son abstraction. Je me suis dit qu'il fallait à la fois quelque chose qui la suive et qui ne réponde pas à ce qu'on pouvait d'emblée imaginer. D'où l'idée de ces marionnettes animées lentement qui vous introduisent dans la légende. Leurs mouvements ne sont pas ceux auxquels nous sommes accoutumés dans notre monde. L'idée était donc en plus de provoquer chez le spectateur un sentiment d'évasion, de sorte à ouvrir l'œuvre proprement visuelle une fois qu'il s'était séparé de la réalité.

Vous avez introduit de façon manifeste, voyante, deux aspects qui, selon moi, appartiennent pleinement à l'univers wagnérien, mais qui ne s'expriment guère visuellement dans les théâtres d'opéra : l'érotisme, avec les Filles-Fleurs notamment, et le fantastique d'horreur, avec en particulier certains masques lors de la procession finale. Pouvez-vous vous expliquer là-dessus ?

Que fallait-il faire avec les filles... D'un côté elles sont des tentatrices, des séductrices, et d'autre part la nudité posait certains problèmes. Il a fallu trancher et cela a été d'autant moins



facile qu'il me fallait des filles expérimentées, sortant d'écoles spécialisées. Mais je pense que j'ai essayé de traduire l'idée d'une certaine innocence de la chair, beaucoup plus que n'y mène généralement l'érotisme au cinéma. Quant à la cérémonie finale, je voulais qu'elle fût une procession de mort, et que cela se traduise de façon percutante. C'est en quelque sorte la fin, un point culminant de l'œuvre.

Je pense que vous avez déconcerté pas mal de gens en choisissant, dans la plupart des rôles, de faire jouer les personnages par un acteur professionnel, doublé en off par un chanteur. Pourquoi ce parti-pris, alors que les chanteurs d'opéra sont aussi, sur la scène, des acteurs ?

Je crois qu'il ne faut pas oublier que vous ne voyez pas l'opéra à l'écran comme vous le voyez sur la scène ! Il me semble que si vous voulez tirer, devant la caméra, un jeu aussi précis que celui auquel nous sommes accoutumé au cinéma, il est bon que les acteurs soient libérés de la nécessité de produire en même temps la musique, ce qui exige, au niveau de l'effort physique, une concentration particulière, et différente de celle du jeu d'expression. Le cinéma pose d'autres problèmes que ceux de la gestuelle, du mouvement. Cela peut choquer, mais c'est une démarche qui me paraît avoir plus de chances de répondre aux exigences de l'art cinémtographique.

Il y a également des moments où la musique a une présence « visuelle » : les partitions, et surtout cette brève apparition, en incrustation, du chef d'orchestre, avec un léger ralenti. Quelle en est la signification ?

C'était pour moi un moyen, à des moments forts de la musique, de rendre un hommage particulier aussi bien au compositeur qu'à celui qui la dirigeait, en les introduisant physiquement dans le film. C'est une forme d'hommage que me permettait le cinéma, mais qui respectait aussi, si l'on songe au chef d'orchestre, une réalité scénique, car à l'opéra, on voit celui-ci, comme les musiciens. C'est aussi un film sur le compositeur, ne l'oublions pas, et sur son interprète.

Vous n'avez pratiquement jamais laissé apparaître de son autre que l'élément musical ; à dire vrai, le seul moment marquant est la fontaine, au troisième acte. Pourquoi ?

C'est exact. Il y a en fait deux autres moments où le bruitage transparaît, mais il est vrai que c'est beaucoup plus discret : dans la scène avec Gurnemanz, au début, et un peu plus tard, dans le premier acte. Dans tous les cas il s'agit d'eau, l'eau qui prend un sens important puisqu'à la fin, c'est devant la fontaine que s'introduit le dénouement de l'œuvre. Mais je pense que par ailleurs le son-bruitage eût été un élément perturbant dans une œuvre qui est avant tout d'ordre musical et vocal.

Peut-on dire en ce sens que le son devient alors un symbole, une sorte de leit-motiv ?

Tout à fait.

Combien de temps a duré le tournage ?

Trente-cinq jours, ce qui est court, mais une réalisation comme celle-ci coûte très cher. Cela a réclamé un très gros travail de préparation, de ma part en particulier car les répétitions elles-mêmes n'ont pas été nombreuses. Les décors, quant à eux, ont été mis en chantier quatre semaines auparavant. Je ne parle pas du travail de script qui, si l'on compte tout le temps de réflexion, d'analyse, de conception, indépendamment de l'écriture proprement dite, m'a pris pas loin de quatre années ! Le story-board lui-même est énorme, vous vous en doutez.

Avez-vous d'autres projets du même style ?

Non, pas dans l'immédiat du moins. Je rêve de filmer un jour le *Tristan et Iseut*, mais je ne souhaite surtout pas devenir un spécialiste de l'opéra filmé ni de Wagner.

Il est bien connu que l'ambition majeure de Wagner — comme d'ailleurs de la plupart des romantiques — a été d'opérer une synthèse entre tous les aspects de leur art et, par-delà cette synthèse, d'atteindre le spectacle total. Pensez-vous qu'une version filmée de *Parsifal* constitue une sorte de consécration de cet idéal ?

Oui. Disons en tout cas que c'est dans la continuité de l'idée, et qu'à mon sens cela lui permet peut-être de se concrétiser avec plus de force encore. En ce sens, je dirai que mon film se veut d'être plus qu'un simple hommage à Wagner.

Propos recueillis et traduits par
Bertrand Borie

Terreur sur les Ondes...

L'Ecran Fantastique, *tel est devenu également le nom d'un magazine diffusé en Radio, plus précisément sur Carol FM (94,8 mh) et animé par Robert Schlockoff, qui défend le cinéma fantastique sous toutes ses formes. Au hasard des émissions, vous découvrirez les voix des rédacteurs de votre revue préférée, des interviews (S. King, Tom Burman...), des avant-premières de films et de disques de SF et d'horreur.*
Tous les mardis de 22 h à 23 h.

LA CREATURE



DU MARAIS

La bande dessinée, et plus spécialement les comic-books américains, sont un genre qui se prêtent difficilement à la transposition cinématographique. Pour un *Superman,* combien de *Batman* ou *Spiderman* ridicules et faisant honte à leurs modèles...
Les amateurs avaient donc, a priori, tout à craindre de l'adaptation de *Swamp Thing,* célèbre comic-book créé par Len Wein (textes) et Berni Wrightson (dessins). *Swamp Thing* — le comics — était une sorte de saga tragique dans laquelle le protagoniste, situé à mi-chemin entre la créature de Frankenstein et l'incroyable Hulk, se trouvait impliqué, presqu'en spectateur, dans des aventures entremêlant avec brio la Science Fiction et le Gothique. *Swamp Thing* — le film — est loin en cela d'être fidèle à l'original qui l'a inspiré et pourra, par là-même, décevoir les puristes.
En effet, Wes Craven, qui en a rédigé le scénario, a volontairement choisi de s'écarter du modèle de Wein et Whrigtson pour faire un film d'aventures pures, non dénué d'humour. Si le film respecte les origines de Swamp Thing, leur donnant même une profondeur de détails que n'avait pas le comic-book, il s'éloigne de la version BD sur bien des points fondamentaux, et en particulier sur ceux des rôles affectés aux personnages entourant le Monstre. Le Dr Holland qui, victime de ses recherches et d'un complot ourdi par ceux désirant s'approprier le fruit de celles-ci, deviendra la Créature, est ici célibataire (il est marié dans la BD). L'intrigue sentimentale est donc reportée sur le personnage de Cable (Adrienne Barbeau), agent d'un quelconque FBI (un homme dans la BD). Le vilain de la pièce n'est point le « Comité » cher à Wein mais un mégalomane du nom d'Arcane (Louis Jourdan), qui, à la différence de la BD, n'est pas un gnome difforme mais un « méchant » que n'aurait pas désavoué James Bond !

Enfin, le film se termine sur un combat de Monstres qui, s'il n'existait pas dans la version comic-book, en respecte cependant la tradition.

Car la tradition est, en effet, ce que *Swamp Thing,* malgré toutes ces modifications, réussit le mieux à conserver... Chacun des changements apportés par Wes Craven apparaît pleinement justifié, dans la mesure où filmer telle quelle la bande dessinée n'aurait pas été possible, tant pour des raisons techniques (moyens et budget employés) que pour des raisons d'incomptabilité de narration.

Pour ne citer qu'un exemple illustrant la difficulté qu'il y a à traduire une BD en termes cinématographiques, tous les lecteurs de *Swamp Thing* (le comics) savent que la créature ne peut pas parler et ne s'exprime qu'à travers des ballons de pensées, évidemment impossibles à réaliser sur l'écran... Wes Craven a donc choisi de faire parler, un peu dans la lignée du Monstre de Frankenstein, « sa » Créature.
On pourrait reprendre un par un chacun des changements introduits par Craven et lui trouver ainsi une raison impérative. Le point fondamental est qu'il n'y a pas eu là une ignorance volontaire de l'original *(Batman),* ou la tendance suicidaire de tout refaire juste pour montrer ce que l'on sait faire *(Superman).* La version de *Swamp Thing* de Wes Craven est finalement tout aussi honorable, bien que différente, que celle des DC Comics.
L'atout fondamental du film, et qui est apparemment la cause de son succès aux Etats-Unis, est qu'il sait retrouver le charme de la BD, et plaire à un public jeune, sans toutefois se couper des adultes. Un peu comme *Star Wars,* ou *Raiders of the Lost Ark, Swamp Thing* peut être vu par parents et enfants sur deux registres différents. Les adultes seront sensibles à l'humour au second degré qui y règne, bénéficiant d'excellentes performances d'Adrienne Barbeau et de Louis Jourdan. Les enfants seront ravis de découvrir un super-héros qui n'est autre qu'un « bon monstre », et applaudiront à ses exploits. On peut, par ailleurs, regretter que malgré les efforts héroïques de Wes Craven pour minimiser les dégâts (angles de caméra fort bien choisis, sans trop s'attarder sur les points délicats), les moyens n'aient pas toujours été à la hauteur des ambitions. Les costumes, et en particulier celui du Monstre Arcane, sont au niveau d'une médiocre production japonaise. En dépit de tous les efforts, ceci demeure l'énorme faiblesse du film.
Swamp Thing reste néanmoins une bonne surprise dans la mesure où, s'attendant au pire, nous sommes agréablement ravis de passer 90 minutes amusantes, sans lenteurs, et avec même d'excellents moments. Wes Craven a choisi délibérément de faire un film d'aventures pour jeunes (qui sont, après tout, le public des comics), un peu comme les *Godzilla* que l'on nous servait jadis en matinées du jeudi ou du samedi. Ce genre de film est, malheureusement, en voie de disparition. Le dernier était, en fait, le *Condorman* des Studios Disney qui, s'il bénéficiait de moyens supérieurs, n'en était pas pour autant aussi amusant, incroyable, fantastique et merveilleux que *Swamp Thing.*

Jean-Marc Lofficier

U.S.A. 1981 - *Production :* Melkiner-Uslan. *Prod. :* Benjamin Melkiner, Michael E. Uslan. *Réal. :* Wes Craven. *Scén. :* W. Craven, d'après la bande dessinée « The Swamp Thing ». *Phot. :* Robin Goodwin. *Mont. :* Richard Bracken. *Mus. :* Harry Manfredini. *Effets spéciaux de maquillage :* William Munns. *Int. :* Louis Jourdan (Arcane), Adrienne Barbeau (Alice Cable), Ray Wise (Alec Holland), David Hess, Nicholas Worth, Dick Durock (la créature). *Dist. en USA :* Embassy Picture. *Dist. en France :* Artistes Associés. 90 mn. Technicolor.



AVRIL-MAI-JUIN

L'ARCHER ET LA SORCIERE (THE ARCHER AND THE SORCERESS), de ***Nicholeas Corea*** (U.S.A. 1980), avec ***Lane Caudell, Belinda Bauer, Victor Campos.*** 95 mn ***(12-5).***

Puisqu'il s'agit à l'origine d'un feuilleton de télévision dont on a rassemblé quelques épisodes pour fabriquer un film « de cinéma », on regrette que les spots publicitaires n'aient pas été gardés : ils auraient peut-être mis un peu d'animation dans cette morne histoire. Certes, George Kennedy, qui, une fois de plus, montre qu'il ne recule devant rien, est vraiment irrésistible en chef de tribu dans sa tenue de Valkyrie/Squaw qu'il semble avoir empruntée — perruque blonde filasse comprise — à l'épouse de Peter Sellers dans *What's New, Pussycat ?,* mais il disparaît vite de la scène lorsqu'un comploteur, furieux de constater que le ridicule ne suffit pas à le tuer, lui enfonce dans le dos un fatal poignard. Alors commence l'histoire de l'Archer, autrement dit du fils de la victime, nouveau Cid qui doit venger son père, et qui pour ce faire doit accomplir, aidé de son arc magique, un long voyage initiatique dont seul le scénariste connaît le secret. Car même les esprits les plus malveillants ne pourront vous raconter la fin du conte : elle sera révélée dans le prochain épisode... s'il existe, puisque, selon certaines rumeurs, le feuilleton aurait très vite été arrêté aux Etats-Unis. Quoi d'étonnant à cela ? Excepté quelques effets laser très tremblés et des masques d'hommes-serpents tout droit sortis d'un bal du Mardi Gras, ce qui devrait être une fable merveilleuse se distingue à peine d'une dramatique psychologique de la télévision française. Le traître se repère à vingt lieues à la ronde — par son anguleux visage qui ne trompe pas — et l'Archer s'endort aux moments importants. Mais il a la chance, lorsqu'il se réveille, d'apercevoir furtivement de temps en temps la Sorcière : pour les yeux clairs et énigmatiques de Belinda Bauer, on serait presque prêt à voir encore deux ou trois épisodes de la série. (F.A.L.)

CARNAGE (THE BURNING) (28-4).

Voir critique dans notre n° 19.

CONAN, LE BARBARE (CONAN, THE BARBARIAN) (7-4)

Voir critique dans notre précédent numéro, et entretien dans notre n° 23.

CAUCHEMARS A DAYTONA BEACH (NIGHTMARE), de ***Romano Scavolini*** (U.S.A., 1980), avec ***Baird Stafford, Sharon Smith, C.J. Cooke.*** 98 mn ***(23-6).***

Aux enfants doués de pouvoirs surnaturels : envoyés du diable ou possédés du démon, succède la vague des chérubins tueurs, massacreurs, égorgeurs. Le psycho-killer d'aujourd'hui commence jeune. Il a certes une prédilection pour les armes blanches : couteau, scalpel, hâche. *Profondo Rosso* rendait un jeune enfant témoin d'un crime sauvage, *Cauchemar à Daytona Beach* en fait un participant actif. En réalité, il s'agit bien là d'un dérivé de *Halloween,* mais sans implications surnaturelles aucunes. On y trouve pourtant les grandes lignes, les détails, les dimensions psychologiques accompagnés de variantes sensibles (malheureusement au détriment de ce sous-produit).

Le cinéma « gore » de *Massacre à la tronçonneuse* et de *Maniac* engendre de nouveaux monstres, totalement humains si l'on peut dire. C'est la folie et la folie pure qui cautionne la peur, l'angoisse, le sang et les éclaboussures qui font fermer les yeux de dégoût.

A la base : un traumatisme d'origine psychanalytique, généralement la classique scène originaire ou primitive — l'enfant surprend sa sœur *(Halloween)* ou son père *(Cauchemars...)* en pleine activité sexuelle.

C'est la réitération de cette scène qui provoque les meurtres. Dans le premier cas, il s'agit d'une relation innocente du type teenagers, dans le second, celle-ci prend une dimension pornographique sado-masochiste qui complique encore le rapport de la perversion au puritanisme.

Point commun dans l'action : la présence d'un hôpital psychiatrique et de traitements spéciaux (utilisation de drogue mal contrôlée, dénonciation évidente de la psychiatrie). L'asile mal clos laisse filtrer la folie qui devient alors le Mal absolu lorsque les pulsions sadiques rompent les dernières barrières.

Comme dans *Halloween* ou dans *Halloween 2,* le tueur porte le masque. Seulement, hors du contexte de la mascarade halloweenienne, celui-ci ne correspond plus qu'au bas de soie que le violeur ou l'agresseur s'enfile sur la tête pour cacher son identité. La baby-sitter devient un personnage-vedette des années 80. Elle apparaît comme l'équivalent moderne de la blonde héroïne romantique placée sur le chemin du vampire. Sa fonction protectrice (elle est responsable des enfants) la rend plus vulnérable encore. *Cauchemars à Daytona Beach* se présente comme un honnête dérivé. On en a vu de pires et on en verra encore. Dommage que Tom Savini, maquilleur-star, n'ait fait que distribuer des conseils téléphoniques à une équipe de techniciens. Dommage également que Romano Scavolini n'ait su construire une trame solide pour épauler ses séquences-chocs à thèmes forts et efficaces. (E.L.)

LA DERNIERE VAGUE (THE LAST WAVE) (16-6)

Voir analyse dans notre n° 23.

DEUX NIGAUDS CONTRE FRANKENSTEIN (ABBOTT AND COSTELLO MEET FRANKENSTEIN) (réédition) ***(9-6)***

Voir dossier dans notre n° 4.

LE FANTOME DE MILBURN (GHOST STORY) (30-6)

Voir critique dans notre n° 23.

LES FANTOMES DU CHAPELIER, de ***Claude Chabrol*** (France, 1982), avec ***Michel Serrault, Charles Aznavour, Aurore Clément.*** 120 mn ***(26-5).***

La photographie de Hitchcock qu'on aperçoit furtivement sur un vieux *Paris-Match* au milieu





des *Fantômes du chapelier* n'est pas un clin-d'œil gratuit de Chabrol au public. On reconnaîtra un parent du Norman de *Psychose* dans cet homme qui, grâce à la silhouette d'un mannequin assis sur une chaise roulante, fait croire aux autres — et à lui-même ? — que l'épouse qu'il a tuée il y a trois mois est toujours vivante. De même, la complicité qui lie le tailleur honnête et innocent au chapelier meurtrier n'est pas sans rappeler l'association du psychopathe et du jeune homme ordinaire dans *L'inconnu du Nord-Express*. Et tel mouvement de caméra qui découvre négligemment un cadavre de femme caché sous un lit sort tout droit de la syntaxe hitchcockienne.
Mais fallait-il des structures à la Hitchcock pour traiter au cinéma un roman de Simenon ? Il n'est pas sûr que ces deux noms aillent bien ensemble. Car il y a toujours chez Hitchcock le Puritain, si grande que soit sur lui la séduction du Mal, une dialectique qui garantit le triomphe du Bien. Chez Simenon au contraire, comme on a pu d'ailleurs en trouver la confirmation dans ses récents mémoires, l'attrait du Mal est souvent une fin en soi, et c'est cette complaisance malsaine qui fait que ses romans n'offrent pas la surprise finale caractérisant traditionnellement le genre policier : bizarrement, Simenon bâtit des intrigues sans dénouement.
Aussi Chabrol s'engage-t-il d'une certaine manière dans une absurdité en refaisant un *Psychose* où l'on sait dès le début ce que contient le fauteuil roulant. Autrement dit, l'ennui s'installe si vite que certains spectateurs désemparés quittent la salle.
Ils ont tort, cependant. Ce farouche refus de séduire le public avec des moyens traditionnels et faciles fait qu'au bout d'un certain temps, sans comprendre vraiment pourquoi, on est séduit et conquis, comme on l'était par ces films français de l'après-guerre qui maniaient si bien un certain réalisme fantastique. Et l'on ne serait guère surpris si, au coin d'une rue pluvieuse admirablement photographiée par Jean Rabier, on voyait apparaître à côté de la silhouette de Serrault celle de Raimu, autre « éternel mari », dans *L'homme au chapeau rond*.
Paradoxalement, alors qu'on a si souvent reproché à Chabrol de bâcler éhontément ses films, *Les fantômes du chapelier* risque de souffrir de leur caractère trop élaboré. Mais méfiance : ils pourraient bien, comme beaucoup de films d'Hitchcock, appartenir à cette catégorie de films qui sont moins des films à voir qu'à revoir. (F.A.L.)

LA GALAXIE DE LA TERREUR (GALAXY OF TERROR) de **B.D. Clark** (U.S.A. 1981), avec ***Edward Albert, Erin Moran, Ray Walston, Bernard Behrens.*** 80 mn. ***(16-6).***

Il est toujours facile de critiquer un film en alignant la liste de trois ou quatre autres films, mais que faire d'autre quand il est clair que le premier travail des scénaristes a été de dresser la même liste pour voir ce qu'ils pourraient emprunter, sans chercher ce qu'ils pourraient apporter ? Aussi *Galaxy of Terror* n'est pas condamnable tant qu'il se présente comme une nouvelle version de *Planète interdite* (un *remake* n'est pas forcément mauvais). Il le devient quand il prétend faire du nouveau en allant chercher du côté d'*Alien* et d'*Inseminoïd*. Car le principe qui consiste à prendre une dizaine de personnages à bord d'un vaisseau spatial pour les placer en face de monstres sanguinaires commence à devenir lassant. Et surtout c'est un contresens total que de présenter ces monstres d'une manière réaliste dans une histoire où ils se révèlent être des créations purement imaginaires.
Interrogé sur ses éventuelles intentions de revenir à la réalisation, le producteur Roger Corman a répondu qu'il attendait pour ce faire de trouver un sujet exceptionnel. Qu'il prenne tout son temps ! (F.A.L.)



▲
HALLOWEEN II de **Rick Rosenthal** (U.S.A. 1981), avec ***Jamie Lee Curtis, Donald Pleasence, Charles Cyphers, Dick Warlock.*** 92 mn ***(16-6).***

Reprenant en guise de prologue les cinq dernières minutes de *La nuit des masques*, *Halloween II*, après un générique se concluant sur un superbe effet visuel, débute au moment précis où Carpenter, dans le premier épisode, faisait se volatiliser le corps de « l'ombre », défenestrée sous l'impact des balles de révolver tirées par le Dr Loomis (Donald Pleasence).
Hormis la musique qui a subi quelques arrangements, rien n'a changé. Nous sommes toujours le 31 octobre 1978, nuit d'Halloween où les enfants se déguisent et jouent à se faire peur.
La caméra subjective rôde dans les jardins, près des maisons, s'introduit dans une cuisine pour y dérober un couteau : « l'ombre » (alias Michael Meyers) est toujours en vie... Laurie (Jamie Lee Curtis), blessée et traumatisée, est conduite à l'hôpital où le tueur ne tarde pas à pénétrer... Le premier quart d'heure est prometteur, recréant presque aussi fidèlement l'atmosphère angoissante de l'original. Bientôt, pourtant, la réalisation va se dégrader, abuser d'effets « téléphonés », le suspense va s'atténuer, les scènes terrifiantes se raréfier. Qui plus est, scénario et fil conducteur s'évanouissent. Pas la moindre trace d'innovation ! Pendant près d'une heure *Halloween II* devient la copie d'un vulgaire *Vendredi 13* qui aurait troqué son décor de camp de vacances pour celui d'un ensemble hospitalier. Et lorsque « l'ombre » a décimé tout le personnel de nuit (nurses, médecins, ambulanciers) à grand renfort de scènes plus écœurantes qu'effrayantes (seringue enfoncée dans l'œil, infirmière ébouillantée, gorge tranchée, crâne défoncé au marteau), Carpenter-scénariste semble soudain se rappeler qu'il a laissé Laurie se remettre de ses émotions dans une chambre et que le tueur est venu avant tout pour la tuer, *elle*. Dès lors, le suspense reprend, l'intérêt croît à nouveau jusqu'au final tout proche.
Pour la première fois depuis leur fructueuse association, Debra Hill et John Carpenter ont échoué. La faute en incombe plus au scénario qu'à la réalisation signée Rick Rosenthal. Mais si Carpenter n'avait pas jugé utile de corriger lui-même quelques scènes maladroites, le résultat, à coup sûr, frôlait la catastrophe.
Avec *The Thing*, Carpenter n'aura aucun mal à rattraper son erreur, mais c'est *Halloween III*, au scénario pourtant délirant, qui risque de faire les frais d'un public boudeur et méfiant. (G.P.)

▼


L'INCROYABLE ALLIGATOR (ALLIGATOR) de ***Lewis Teague*** (U.S.A. 1980), avec ***Robert Forster, Robin Riker, Michael Gazzo, Jack Carter.*** 94 mn ***(16-6).***

Les spécimens de la gent animale les plus innocents ont pris, au fil de l'histoire du cinéma fantastique, l'habitude justifiée de se révolter, voire de se venger cruellement des injustices dont ils peuvent être victimes.
Contre les pratiques barbares de la vivisection et l'utilisation abusive des animaux en laboratoire, cet alligator-là fait œuvre de militant tout à fait louable. Jeté alors qu'il n'était encore que bébé dans la cuvette des toilettes d'une maison pourtant fort convenable, c'est sous la protection utérine des égouts qu'il grandira ô combien (plus de dix mètres) pour ressurgir un jour au beau milieu de la ville dans la plus pure tradition de *Them*.
Comme dans *Wolfen*, également à tendance écologiste, le scénario s'attache aux procédés de l'enquête policière, moyen adroit de rattacher sans trop de problème l'élément fantastique à une concrète réalité, tout en préservant un suspense. Un détective (qui a déjà eu quelques ennuis dans sa profession) devient trop curieux et trop justicier pour qu'on lui permette en haut-lieu de poursuivre légalement ses investigations. Le journaliste insidieux et fouineur, heureusement puni rapidement, ne fait pas défaut à un scénario aux situations et dialogues non dénués d'humour. Par ailleurs, bien des éléments rappellent *Jaws I* et *2*. Décidément, les grands titres du box-office donnent naissance à une descendance aux multiples facettes. Si le cannibalisme s'associait volontiers au mythe du zombie, la dévoration et le démembrement restent l'apanage des bestiaux géants de tous poils. Une enquête donc, un savant fou et des autorités mégalomanes qui alimentent ses recherches (des hormones peu fiables — elles provoqueront le gigantisme de l'animal), une erpétologiste au passé à clef (c'est elle la petite fille du prologue qui se voit privée de mascotte), voilà qui suffit grandement à réussir une recette qui, sans génie, est loin de faire honte à ce style de production. La séquence du mariage, gageons-le, comptera parmi ses grands moments. On pourrait d'ailleurs l'intituler : « Comment le repas des fauves se transforme en goûter du saurien... » (E.L.)

LA LOUVE SE DECHAINE (LA LUPA MANNARA) de ***Rinaldo di Silvestro*** (Italie, 1975), avec ***Annick Borel, Frederick Stafford, Dagmar Lassander, Renato Rossini.*** 84 mn ***(19-5).***
Distribué dans le circuit pornographique, ce film d'épouvante parsemé de scènes érotiques « soft » et répétitives décrit les mésaventures d'une femme que ses pulsions sexuelles transforment en loup-garou femelle assoifé de sang... L'ensemble, d'une laideur repoussante, s'avère en outre d'un insupportable ennui (G.P.)

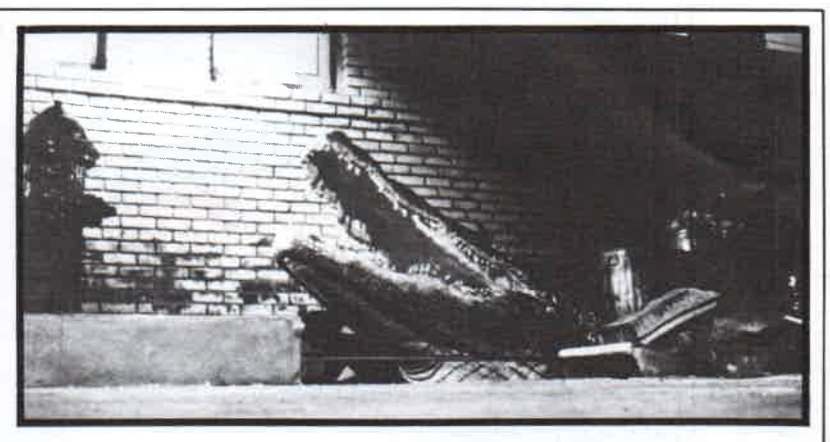
LE MASSACRE A LA TRONÇONNEUSE (THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE) (28-4)
Voir critique dans notre n° 9.

THE MAFU CAGE (28-4)
Voir critique dans notre n° 7.

PARSIFAL (19-5)
Voir critique et entretien avec le réalisateur dans ce numéro.

LES TUEURS DE L'ECLIPSE (BLOODY BIRTHDAY) (26-5)
Voir critique dans notre n° 22

LES VOISINS (NEIGHBOURS) de ***John G. Avildsen*** (U.S.A. 1981), avec ***John Belushi, Kathryn Walker, Cathy Moriarty, Dan Aykroyd.*** 94 mn ***(21-4).***



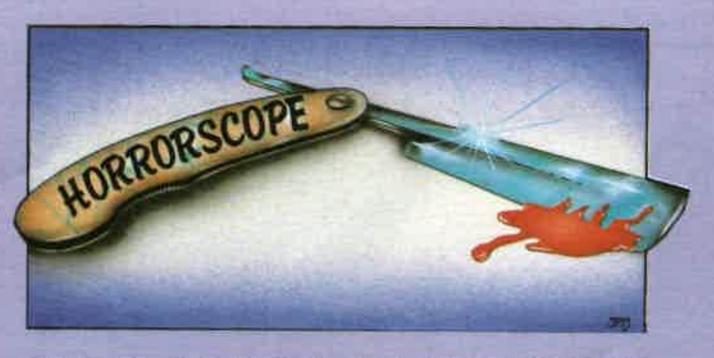
Peut-on imaginer vie plus banale que celle d'un banlieusard, un vendredi soir, dans le confort de son pavillon, entre une télévision aux programmes abrutissants, un journal gris et une épouse qui vous met l'eau à la bouche avec des recettes de coq au vin pour annoncer finalement que le repas du soir sera constitué de céréales congelées...
Tel est le décor sur lequel s'ouvre *Les voisins*, comédie-satire cédant aux situations outrancières afin de mieux souligner le sérieux du propos : l'incommunicabilité entre les êtres au style de vie différent avec tout ce que cela peut entraîner d'hypocrisie, de jalousie, de méfiance et de remise en question.
L'univers de John Belushi va imperceptiblement se muer en cauchemar : des voisins inattendus font irruption dans sa vie ! La femme, sensuelle Ramona (interprétée par Cathy Moriarty) fait naître en lui des désirs envoûtants, tandis que l'homme (Dan Aykroyd), un grand blond oxygéné, redonne à son épouse ce petit zeste de folie et de gaieté que la monotonie avait emporté au loin. Bien que considérablement aidé par des partenaires brillants, Belushi supporte le film d'un bout à l'autre comme si, conscient de sa fin prochaine, il voulait nous offrir le meilleur de lui-même dans le rôle le plus travaillé de sa carrière, étonnant d'émotion, de spontanéité, de drôleries et de naïveté.
Cette version masculine de *Polyester* ne serait certainement pas aussi réussie sans le talent de John G. Avildsen qui parvient à enrober la réalisation d'une atmosphère fantastique. La photo superbe confine au sublime lors de l'angoissante scène du marais qui s'achève sur un beau moment de « shock-horror » en forme de clin-d'œil. (G.P.)

Notules rédigées par Christophe Gans, Frédéric Albert Lévy, Evelyne Lowins et Gilles Polinien.

TABLEAU DE COTATION

Côté par : **A**lain **S**chlockoff, **R**obert **S**chlockoff, **C**hristophe **G**ans, **G**illes **P**olinien, **J**ean-**C**laude **R**omer.
Cotation : **0 :** nul **1 :** médiocre **2 :** intéressant **3 :** bon **4 :** excellent

TITRE REALISATEUR	**AS**	**RS**	**CG**	**GP**	**JCR**
L'Archer et la sorcière (Nicholas Corea)		0	0	0	1
Cauchemars à Daytona Beach (Romano Scavolini)	0	1	0	0	1
Carnage (Tony Maylan)	0		0	2	2
Conan, le barbare (John Millius) 3	3	3	2	3	1
La dernière vague (Peter Weir)	3		4	1	3
Deux nigauds contre Frankenstein (C. Barton)	3	3	4		
Le fantôme de Milburn (John Irvin)	1	3	2	2	
La galaxie de la terreur (Bruce Clark) 2	0		1	2	
Halloween 2 (Rick Rosenthal) 2	1	2	2	1	1
L'incroyable alligator (Lewis Teague)	3	2	3	3	3
La louve se déchaîne (Rinaldo di Silvestro)	2	0	0	0	
Le massacre à la tronçonneuse (Tobe Hooper)	1	4	4	2	
The Mafu Cage (Karen Arthur)	3		4		2
Les secrets de l'invisible (Peter Foleg)	1	0	1	2	3
Les voisins (John Avildsen)		2	2	3	
Les yeux du mal (Gabrielle Beaumont)	3	3	1	3	2



FILMS SORTIS A L'ETRANGER

Etats-Unis

Battletruck
Réal. : Harley Cokliss. « Battletruck Films ». *Scén. :* Irving Austin, Harley Cokliss, John Beech. *Avec :* Michael Beck, Annie McEnroe, James Wainvright.

• Mis en scène par le réalisateur de seconde équipe de *L'empire contre-attaque*, cette production américaine tournée en Nouvelle Zélande n'est pas sans rappeler le thème de *Mad Max*. Le film débute au lendemain d'un conflit mondial qui a épuisé la quasi-totalité des réserves pétrolières et plongé par conséquent la civilisation dans le chaos. Pour une armée de hors la loi aux noirs desseins dirigée par Straker, le camion fait désormais office d'arme suprême détruisant tout sur son passage. Une communauté pacifique menée par Hunter (Michael Beck) ripostera aux monstrueux poids lourds lancés contre les dernières valeurs de la civilisation en péril.

Pranks
Réal. : Jeff Obrow, Steve Carpenter. « Jeff Obrow Prods ». *Avec :* Laura Lapinski, Stephen Sachs.

• Seules dans un dortoir durant les vacances de Noël, cinq étudiantes sont attaquées par un tueur dément.

Sweet Sixteen
Réal. : Jim Sotos. « Productions Two ». *Avec :* Bo Hopkins, Susan Strasberg, Don Stroud, Patrick Mac Nee.

• Hécatombe autour d'une jeune fille de seize ans qui apparaît peu à peu comme le catalyseur d'une série de meurtres horribles perpétrés contre des adolescents.

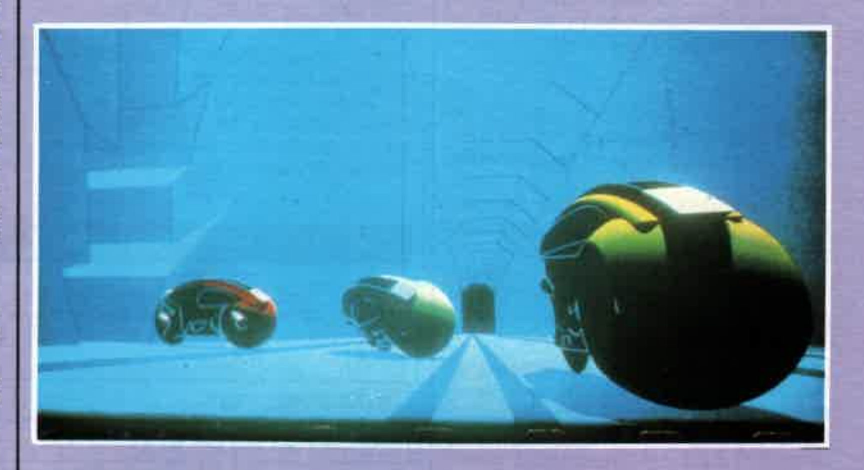
Tron
Réal. : Steven Lisberger. « Walt Disney Productions ». *Scén. :* Steven Lisberger. *Avec :* Jeff Bridges, David Warner, Bruce Boxleitner, Cindy Morgan.

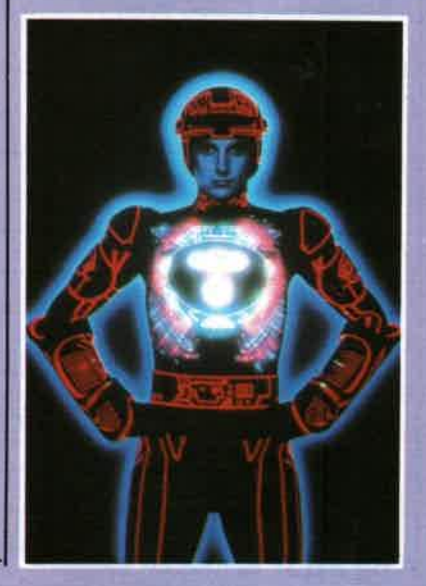
• Superproduction de $ 19 000 000, *Tron*, abréviation d'électron, constitue un véritable défi de la part des studios Disney dans l'art de réaliser un film : pratiquement pas de pellicule, quelquefois même pas de caméra, l'ordinateur vidéo se chargeant à lui tout seul des effets spéciaux et de l'animation image par image des extraordinaires véhicules et objets utilisés par les héros du film, eux-mêmes intégrés dans des décors sophistiqués, l'ensemble étant animé plan par plan, contrôlé au niveau des couleurs, des décors et des formes adaptés ensuite aux scènes tournées en noir et blanc.

Le Dieu-Ordinateur, la véritable star du film, régit ce monde électronique où s'affrontent pour leur survie les participants d'un jeu vidéo. Car le scénario n'en oublie pas pour autant de s'affirmer comme un des plus originaux qui puisse se concevoir.

Créateur de jeux vidéo, Flynn est persuadé que son ancien employeur, Dillinger, président du trust de communications ENCOM a recours aux ordinateurs du groupe pour s'approprier ses inventions. Qui plus est, Flynn soupçonne également Dillinger d'être à la source d'un système lui permettant d'avoir accès aux secrets du Pentagone. Contrecarrant les investigations de Flynn, Dillinger met alors sur pied un programme de sécurité : le MCP.

Au cours d'une expédition nocturne à l'intérieur d'ENCOM, alors qu'il touche presque au but, Flynn est désintégré par le MCP en une myriade de particules électroniques. Il reprend conscience dans une autre dimension, au sein d'un hallucinant monde d'énergie où les programmes de l'ordinateur vivent sous l'apparence des doubles de leurs créateurs humains. Monde où les jeux vidéo, devenus un affrontement quotidien, ont pour prix la vie ou la mort de leurs participants... Mais ces êtres de lumière vont chercher à renverser la tyrannie du MCP en prenant le contrôle du programme qui régit leurs existences. Une expérience visuelle sans précédent que le spectateurs français découvriront le 8 décembre 1982.





Espagne

Los diablos del mar
Réal. : Juan Piquer Simon. « Almena Films/Cinevision S.A. ». *Scén. :* J. Piquer, Joaquim Graw. *Avec :* Ian Serra, Patty Shepard, Frank Brana.

• Très librement adapté du roman de Jules Verne « Un capitaine de 15 ans », ce film d'aventures riche en effets spéciaux vise essentiellement, comme *Monster Island*, le précédent J. Piquer, un public de jeunes spectateurs. Le fils d'un capitaine se joint à un groupe d'adolescents combattant marchands d'esclaves et pirates dans une région infestée de fourmis carnivores, crocodiles et autres bêtes féroces.

Tchécoslovaquie

Kam zmizel kuryr
(Où a disparu le messager)
Réal. : Ota Fuka. « Barrandov ». *Scén. :* O. Fuka, Drahoslav Makovicka. *Avec :* Jan Kanyza, Eva Jakoubkova.

• Héros du film, Michael Jones arrive à Nove Mesto, petite ville de Moravie,

afin d'y effectuer des recherches sur ses ancêtres, lesquelles recherches vont en fait déboucher sur un mystère d'origine extra-terrestre.

FILMS TERMINES

Etats-Unis

Alone in the Dark
Réal. : Jack Sholder. *Scén. :* J. Sholder. *Avec :* Jack Palance, Donald Pleasence, Martin Landau, Erland Van Lidth.
• Profitant d'une gigantesque panne d'électricité paralysant toute la région, trois déments s'échappent d'un asile psychiatrique et terrorisent une famille chez laquelle ils se sont réfugiés.

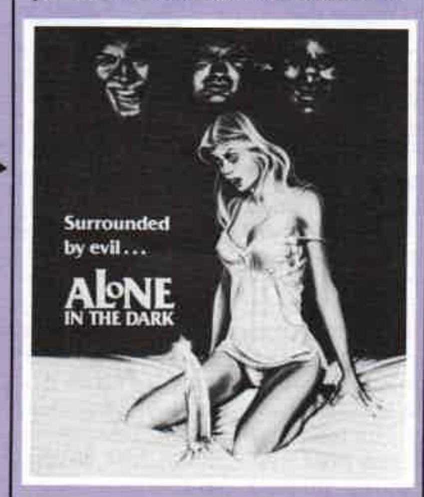
The Deadly Spawn
Réal. : Douglas McKeown. *Scén. :* D. McKeown. *Avec :* Ashley Blythe.
• Réalisé pour un tout petit budget par des passionnés de cinéma fantastique, le film débute par la chute sur le sol terrestre d'un météorite renfermant un germe, lequel, libéré de sa prison rocheuse, se transforme en monstruosité à trois têtes et plonge les habitants de la région dans une horreur au-delà de toute description.

White Dog
Réal. : Samuel Fuller. « Edgar J. Scherick Prods ». *Scén. :* S. Fuller, Curtis Hanson, d'après un roman de Romain Gary. *Avec :* Kristy McNichol, Burl Ives, Paul Winfield.
• Après avoir accidentellement heurté en voiture un chien au magnifique pelage blanc, une jeune fille décide d'adopter l'animal. Toutefois, ce nouveau compagnon disparaît régulièrement quelques jours durant pour finalement revenir au foyer, maculé de sang : de toute évidence, l'animal a été spécialement dressé pour attaquer et tuer... mais pas n'importe qui, uniquement les personnes de race noire.

The Winged Serpent
Réal. : Larry Cohen. « Larco ». *Scén. :* L. Cohen. *Avec :* Michael Moriarty, Candy Clark, David Carradine, Richard Roundtree.
• Réalisé en un temps record (2 semaines à raison de 16 heures par jour), ce thriller d'épouvante imaginé par Larry Cohen se déroule de nos jours à New York où des descendants de la civilisation aztèque invoquant un de leurs dieux donnent naissance à un énorme serpent volant, lequel reptile ne tarde pas à pondre des œufs dans le célèbre Chrysler Building, en plein cœur de Manhattan.

Canada/Etats-Unis

Trapped
Réal. : William Fruet. « Herb Abramson Prod ». *Scén. :* John Beaird. *Avec :* Henry Silva, Nicholas Campbell, Barbara Gordon.
• Témoins d'un meurtre perpétré par un individu violent qui dirige par la force un village éloigné de la civilisation moderne, des étudiants se retrouvent pris au piège d'une situation infernale bannissant toute justice et humanité au profit d'une seule loi : tuer ou être tué.



Espagne Etats-Unis/Italie

Pieces
Réal. : Juan Piquer. « Almena Films Georgetown Prods/Spectacular Trading ». *Scén. :* Dick Randall, John Shadow. *Avec :* Christopher George, Linda Day, Paul Smith, Edmund Purdom.
• Nouvel ersatz de *Vendredi 13* réalisé en Espagne par J. Piquer qui effectue ici ses premiers pas dans l'horreur après s'être spécialisé dans les adaptations des romans de Jules Vernes et films pour enfants. Le co-financement du film a été assuré par Steve Minasian, producteur de... *Vendredi 13 !*

Grande-Bretagne

XTRO
Réal. : Harry Bromley Davenport. « Amalgamated Film Enterprises Ltd. ». *Scén. :* Robert Smith, Ian Cassie. *Avec :* Bernice Stegers, Philip Sayer, Simon Nash, Maryam D'Abo.
• Dans le secret d'un laboratoire gouvernemental, des scientifiques pensent avoir identifié une nouvelle forme de vie venue de l'espace qu'ils baptisent « XTRO », nom de code pour « créature extra-terrestre ». Il s'agit en fait d'un homme enlevé trois années plus tôt par des visiteurs de l'espace puis ramené sur Terre. Seulement ses habitudes et sa façon de se comporter n'ont plus rien de commun avec celles des êtres humains. Des recherches plus poussées aboutiront à la terrifiante conclusion que « XTRO » n'est absolument pas sociable. Pire : il est dangereux pour la race humaine.
Grâce à un budget principalement consacré aux effets spéciaux, Tom Harris et Francis Coates, experts britanniques en la matière, ont pu confectionner des « aliens » tout à fait originaux, tandis que Robin Grantham (de l'équipe du *Loup-garou de Londres*) s'est chargé des transformations et maquillages particulièrement impressionnants.

Italie

L'occhio del male/Manhattan Baby
Réal. : Lucio Fulci. « Fulvia Film ». *Scén. :* Elsa Livia Briganti. *Avec :* Christopher Connelly, Laura Lenzi.
• Le film débute en Egypte où le Prof. Hacker, participant à une expédition archéologique, est victime d'un accident à l'intérieur d'une pyramide. A cet instant précis, sa fille, la petite Suzie, trompe la surveillance de sa mère et disparaît dans la fourmillante capitale égyptienne. Lorsqu'on la retrouve, Suzie est incapable d'expliquer ce qui lui est arrivé et pourquoi elle porte un mystérieux médaillon autour du cou. Les Hacker retournent à New York où les attend leur deuxième enfant, Tommy. Peu de temps après, Suzie est sujette à de graves crises ayant pour effet, semble-t-il, de provoquer des phénomènes aussi terrifiants qu'inexplicables...

FILMS EN TOURNAGE

Etats-Unis

Trauma
Réal. : Sheldon Larry. « UG Production ». *Scén. :* Neil Cohen, Peter Laurence.
• Horreur et suspense dans un établissement hospitalier pratiquant d'étranges méthodes de thérapie.



The Tribe
Réal. : Jonathan Heap. « Geisthaus Prods ». *Scén. :* J. Heap, Tim Browner.
• Une famille d'américains moyens est plongée dans un monde de sauvagerie et de violence.

Espagne

The New Adventures of Dr Jekyll and Mr Hyde
Réal. : Juan Piquer.
• Dernière en date, cette adaptation du roman de Stevenson introduit des armes modernes — tel le bazooka — dans le scénario et utilise le nouveau procédé de relief, la Stereovision.

Informations recueillies par
Gilles Polinien

CANNES 82

On ne peut pas dire que le Festival de Cannes 1982 aura eu de quoi soulever l'enthousiasme, avec, en tête d'affiche, une compétition très inégale, décortiquée péniblement par un jury de complaisance pour parvenir à un palmarès des plus contestables, et dominée dans la voie de la médiocrité sur laquelle elle s'était parfois engagée, par une sélection française famélique qui, au royaume de l'indigence, eût certes mérité une Palme d'Or : celle de la nullité. Que la France ait été cette année représentée par une *Douce enquête sur la violence* qui est tout (et n'importe quoi) sauf du cinéma, une *Invitation au voyage* qui, à partir d'un sujet plein de promesses, n'arrive jamais à décoller du macadam sur lequel roule sans fin (comme le film, hélas !) le principal protagoniste, et un *A toute allure* mal filmé et mal joué, si tant est que le mot ait ici encore un sens, voilà qui constitue un réel scandale. Veut-on nous faire croire que la France n'a plus de réalisateurs valables ? Veut-on la discréditer ? Ne suffit-il pas que Messieurs Annaud, Costa-Gavras, ou Godard — parmi tant d'autres — doivent aller chercher l'argent hors de nos frontières ? Qu'un J.-P. Mocky ou d'autres artistes cinématographiques quittent franchement notre territoire, écœurés, pour s'expatrier ? Est-il vraiment besoin qu'à de telles démonstrations, d'autant plus accablantes qu'elles sont justifiées, nous ajoutions l'indécence d'étaler dans une compétition internationale ce que nous avons de plus lamentale, comme si c'était tout le fruit que sût désormais produire la nation qualifiée, il y a quatre siècles à peine, de « Mère des Arts » par notre compatriote Du Bellay !

Avouons d'ailleurs que parfois, les autres n'ont guère plus brillé. Que faisait par exemple dans la sélection américaine un *Smithereens* qui nous conte pendant 1 h 30 l'histoire, dénuée d'intérêt, d'une petite garce insipide passant son temps à mériter une bonne claque (qu'elle ne reçoit d'ailleurs jamais), histoire de lui remettre les idées en place ?
Heureusement, il y a eu quelques lumières plus brillantes : mais quelle déception que *Missing* — quand on songe à ce dont est capable Costa-Gâvras — dont certaines scènes frisent le ridicule et qui, avec un sujet qui nous concerne tous, n'émeut presque jamais ; on peut de même se demander si, sans la qualité de la photo et de la couleur, et la poésie qui baigne l'ensemble de l'œuvre, *La notte di San Lorenzo* eût autant attiré l'attention. Il y a eu même des étincelles, tel le charme désuet, mais si bien vu, de *Return of the Soldier* et puis surtout, royalement ignoré par la critique, le film algérien *Vent de Sable*, de Mohammed Lakhdar-Hamina : l'unique film de toute la sélection peut-être qui portât dans son inspiration comme dans sa réalisation un poids d'humanité, de chaleur, en un mot : d'émotion, dont seul approche à notre sens le puissant délire quasi-épique de *Fitzcarraldo*, de Werner Herzog.
Et si l'un des meilleurs films de la sélection a été selon nous *Britannia Hospital* (voir notre critique ci-après), il faut bien le dire, les joyaux réels de celle-ci ont été deux chefs-d'œuvre présentés hors-compétition : *Parsifal* de H.J. Syberberg et *E.T.* de S. Spielberg.
Il y a eu, plus heureusement encore, les autres salles, et notamment la Quinzaine avec le très intéressant *Scarecrow* de Sam Pillsbury et le Marché du Film qui, outre les films dont il va être question dans les pages suivantes, nous a permis de découvrir quelques morceaux de choix : citons en tête le dernier Coppola, *One From the Heart*, luxueux à souhait, plein de fraîcheur, de fantaisie, débordant d'idées quant à la réalisation, ressuscitant avec un rare brio la grande tradition de la comédie musicale « made in Hollywood » ; démarrant sur un générique qui est à lui seul un petit bijou, *One From the Heart*, entre deux pensums de la compétition, est venu nous rappeler à point nommé qu'il existe encore au moins un endroit au monde où l'on sait faire du beau, du grand, du vrai cinéma. Merci, Monsieur Coppola. car il faut dire que sans vous et quelques autres de votre trempe, préférer les salles obscures au brillant soleil de Cannes, eût été cette année — hormis la bienveillante fraîcheur de ces sombres lieux de perditions — non plus de la conscience professionnelle, mais de l'abnégation. Et pourtant, cela avait bien commencé. Quel monument qu'*Intolérance* de D.W. Griffith ! Voilà un homme qui avait le génie du cinéma ! Quel dommage que les jours suivants n'aient guère su nous démontrer qu'une chose, à savoir que la plupart des successeurs de Griffith n'ont pas encore saisi le dixième de ce dont ce pionnier avait eu l'intuition !

Bertrand Borie



E.T., L'EXTRA-TERRESTRE


(U.S.A.)

Dans la chaude nuit de la campagne californienne, tous feux allumés, un engin spatial est posé à même l'herbe d'une clairière, nichée au coin d'un sous-bois touffu. Des formes, des mouvements : indiscernables, des extra-terrestres explorent le petit monde qui entoure leur soucoupe. L'apparence de celle-ci malgré d'évidentes simplications, nous replonge d'emblée — par le jeu d'on ne sait quelle vague familiarité — dans l'univers de *Rencontres du troisième type*. Si nous savons immédiatement qu'il ne va pas s'agir-là d'une suite, nous sentons aussi que, dans l'esprit, va se poursuivre la saga, chère à Spielberg, nous contant les premiers rapports entre l'humanité et les habitants de l'espace : la soucoupe n'est pas inquiétante, les formes que filment furtivement Spielberg ne le sont pas plus ; il y a dans tout cela la pudeur d'un Terrien qui, loin de vouloir nous effrayer, filme ce qu'il respecte par anticipation, avec peut-être la secrète pensée que cette venue puisse être une source d'espoir pour l'humanité.



L'ANNEE TERRIBLE



Hélas, le commun des mortels n'a pas cette fraîcheur d'esprit et sitôt l'alerte donnée, la lourde machine humaine de se mettre en branle. Contingents aux visages invisibles dans le feu des phares éblouissants, caricature de la méfiance — sinon de l'intolérance — humaine, face à tout ce qu'elle n'appréhende point immédiatement, les troupes s'élancent, chiens de battue en tête. Débordement de terreur pour qui vient innocemment visiter un monde dont le chapelet des lumières urbaines pouvait donner un instant l'image d'un paradis. Panique. Et nos amis, devenus intrus, de repartir dans une débandade effrenée suivie d'un décollage en catastrophe. Mais l'un d'eux n'a pas été assez rapide, et le voilà perdu, oublié au sein d'un monde hostile, mauvais, dans lequel on a du mal à reconnaître le nôtre. Car c'est là le miracle accompli par Spielberg dès les premières scènes. Cet extra-terrestre qui n'a pas encore été vu, dont on ne sait quelle apparence il a, on l'aime à travers le frissonnement des herbes qui marque sa détresse, on l'aime à travers sa fuite devant un ennemi sans visage : nos semblables, mais y pensons-nous seulement ? On l'aime parce qu'il est plongé soudain dans une de nos terreurs ancestrales, une des terreurs qui ont baigné notre enfance : celle de la solitude dans le monde hostile d'une nuit peuplée de créatures fantômatiques et cauchemardesques. Il est tel un enfant perdu, et sans doute est-ce pour cette raison que ceux qui sauront le recueillir seront des petits d'hommes, se méfiant même de leur propre mère, lorsqu'il le trouveront dans la remise de la villa familiale.

N'en disons pas plus sur le sujet , ni sur les mésaventures de celui qui, désormais, va devenir E.T. — « extra-terrestre » — et qui, pendant presque deux heures, va tour à tour nous attendrir, nous faire rire, nous replonger, nous adultes, dans les rêveries de notre enfance en élevant l'esprit des plus jeunes vers les plus hautes sphères de l'amour, de la tolérance et de la solidarité.

Car Spielberg a mis dans son film tout ce qu'il fallait pour en faire une œuvre à la fois épique et humblement humaine, un film qu'on ne peut regarder d'un œil sec et qui pourtant ne tombe jamais dans la moindre niaiserie. On ne peut s'empêcher de repenser, en le voyant, à ce pauvre Gargantua qui, à la naissance de Pantagruel, ne cessait de pleurer devant la mort de sa tendre épouse, et de rire devant la naissance de son enfant. Car s'il est bien une chose que Spielberg a su traduire, c'est que du rire aux larmes, il n'y a qu'un pas.

Multipliant les péripéties, Spielberg métamorphose les aventures de E.T. et d'Eliot, le garçonnet qui l'a découvert, de son grand-frère et de sa petite sœur, en une sorte d'épopée dans laquelle l'enfance triomphe du monde adulte par la force de ses idéaux, de ses amours et de ses convictions. Eclairant sa folle histoire par le mythe de Peter Pan, Spielberg s'amuse à multiplier les citations — tant par l'image que par les situations — et crée un enchantement auquel d'ailleurs le Palais du Festival, plein à craquer, n'a pu que succomber, applaudissant aux victoires d'Eliot, pleurant discrètement aux mésaventures de E.T., et riant à gorge déployée devant le fourmillement des gags qui parsèment le film.

Ce que Spielberg sait accomplir, c'est en fait un vrai miracle : raconter avec les yeux d'un enfant, mais avec la caméra d'un adulte, une histoire vieille de toujours, riche de tous nos rêves, nos amusements, nos chagrins et nos illusions d'enfant. Petit cousin par l'appa-

Suite page 71



CREEPSHOW

ETATS-UNIS

LA GENESE

L'histoire d'une rencontre

La qualité de *Creepshow* est inhérente aux talents conjugués pour ce film.
Le nom de Stephen King était déjà associé pour beaucoup au cinéma fantastique avant même la contribution de King à cet art. Les adaptations couronnées de succès commercial de *The Shining, Carrie* et *Salem's Lot* ont fait de King un des visages marquants du cinéma fantastique.
Né à Portland, dans le Maine, Stephen King a beaucoup voyagé dans son enfance et adolescence, en particulier en Angleterre et au Colorado. Mais c'est l'Etat du Maine qui reste son terrain de prédilection : il l'a d'ailleurs choisi comme cadre de la quasi-totalité de ses romans. En 1973, il publie *Carrie* et *Salem's Lot.* Presque immédiatement, et en particulier grâce au succès du film de Brian de Palma, King devient un auteur de « best-sellers » aux USA. Mieux, il *est* l'écrivain d'épouvante le plus apprécié dans le monde. La publication de *The Shining* en 1974, et l'adaptation subséquente du roman par Stanley Kubrick, en seront la confirmation.
La plupart des livres de King sont sur le point d'être adaptés au cinéma : « The Stand », « The Dead Zone », « Firestarter » et le recueil de nouvelles « Night Shift », ses derniers écrits en date étant « Cujo » et « La Danse Macabre » (1), une étude sur la littérature et le cinéma d'épouvante.
Lorsqu'il fait appel à King pour adapter *Salem's Lot,* George Romero est l'un des cinéastes de l'épouvante les plus connus aux USA. Avec le succès de *Dawn of the Dead,* George Romero avait prouvé qu'un travail constant, une patience à toute épreuve, et la maîtrise d'une technique au service de l'image pouvaient tenir tête à une industrie cinématographique souvent opposée aux idées originales et personnelles qui sont les siennes. Cependant, King et Romero décidèrent d'un commun accord de suspendre l'adaptation de *Salem's Lot,* puis celle de *The Stand,* cette dernière remise à un jour ultérieur. Après l'échec commercial de *Knightriders,* King et Romero se retrouvent et, en discutant de leurs goûts respectifs, s'aperçoivent qu'ils possèdent tous deux un certain sens de l'humour, une intuition des réactions de l'amateur-type de fantastique (qui n'a jamais été terrifié à la lecture de *The Shining* ou à la vision de *Night of the Living Dead ?)* et surtout du montage ou du rythme, extrêmement précis et vifs dans leurs livres et films respectifs.
Or, ces mêmes qualités apparaissaient déjà dans certains recueils de bandes dessinées d'horreur publiées aux USA dans les années 1950 et qu'on a coutume d'appeler les « EC Comics ».

Creepshow : de la bande dessinée au film

Pour Stephen King et George Romero, les « EC Comics » furent l'influence majeure présidant à *Creepshow.*
Les « EC Comics » naquirent en 1949 aux USA sous la direction de William Gaines, qui, pressentant le goût croissant du public pour les histoires d'horreur et d'épouvante, engagea un certain nombre de dessinateurs talentueux, parmi lesquels Harvey Kurtzmann, Wallace Wood, Frank Frazetta, Al Williamson et Graham Ingels. Histoires cruelles et terriblement sanglantes pour l'époque, les « EC Comics » paraissaient sous forme de recueils aux noms évocateurs : « Tales From the Crypt », « The Haunt of Fear », « The Crypt of Terror... ». Ray Bradbury lui-même a collaboré à certaines histoires, d'autres illustraient en BD l'œuvre de E.A. Poe ou de Mary Shelley. Au travers de l'humour et de la violence de certains contes, se dessinaient des critiques très nettes envers les injustices sociales. Ce sentiment se précisait dans les autres recueils édités par les « EC Comics », tels : *Two-Fisted Tales* (BD de « guerre », nettement anti-militariste), *Shock Suspenstories* et *Crime Suspenstories.*

Dossier réalisé par Bertrand Borie, Christophe Gans, Cathy Karani, Frédéric Albert Lévy, Gilles Polinien, Robert et Alain Schlockoff

En 1954, paraît le livre « Complot contre les mineurs » qui dénonce l'influence néfaste des BD sur les jeunes. Il eut un tel retentissement sur le public que toutes les bandes dessinées d'horreur publiées chez EC furent définitivement interdites.

Lorsque Stephen King et George Romero se sont retrouvés pour évoquer ce que devrait être *Creepshow,* King déclara vouloir faire un film qui « effraierait les gens du début à la fin ». Et George Romero d'ajouter : « Nous avons envisagé les moyens d'arriver à un tel résultat, en réduisant au maximum les motivations des personnages, en brossant rapidement et précisément leur caractère, et surtout en faisant en sorte que le public n'attende pas indéfiniment, comme c'est en général le cas, les scènes-choc. Nous nous sommes alors tournés vers les BD d'épouvante, et avons créé la nôtre : « Creepshow ». Pour conserver l'esprit d'origine, nous avons employé un grand nombre d'effets spéciaux ». A l'origine, étaient prévus des « gadgets » différents suivant les sketches : utilisation du noir et blanc, du cinémascope, et même du relief. Finalement, pour se conformer plus précisément à une narration figurative, chaque histoire s'ouvre par un dessin fixe qui se transforme en une action réelle, et se referme par un arrêt sur image qui devient un dessin. Par ailleurs, le prologue de *Creepshow* comprend des dessins animés qui sont l'œuvre de Jack Kamen.
Jack Kamen fit partie de l'âge d'or de la BD d'épouvante et en particulier de l'équipe des « EC Comics ». Depuis 1955, qui marque l'effondrement de cette compagnie, Kamen était devenu peintre, parfois dessinateur publicitaire. Lorsqu'il fut contacté par George Romero, ce fut tout d'abord pour dessiner l'affiche du film qui illustre à la fois le prégénérique et le climat de *Creepshow.* L'affiche [reproduite dans notre précédent numéro], restitue bien certaines couvertures des « EC Comics » et l'humour de Stephen King. Sur le mur, dans la chambre de l'enfant, les posters de *Carrie, Dawn of the Dead,* et *Salem's Lot* : les films dont King et Romero sont les plus fiers.

(1) Ne pas confondre avec la traduction française de « Night Shift » portant le même titre.



Stephen King ▶

Tous les dessins de Kamen utilisés pour le film feront d'ailleurs l'objet d'un recueil qui reprendra fidèlement la trame du film.

Le tournage de Creepshow

Soutenu financièrement par United Artists Distribution, comme ce fut le cas avec *Dawn of the Dead* et *Knightriders*, et produit par Richard Rubinstein qui travaille avec George Romero depuis *Martin*, *Creepshow* a coûté plus de 8 000 000 de dollars. Hormis les procédés de trucage et d'animation, nombreux dans le film, et les comédiens, tous très réputés aux USA, une grande partie du budget a servi aux effets spéciaux de maquillage de Tom Savini. Agé de 31 ans seulement, Savini s'est distingué à travers des films tels *Maniac*, *Friday the 13th*, *Martin* et *Dawn of the Dead*. « Pendant le tournage de ce film », raconte Savini, « je discutais souvent avec George Romero d'effets sanglants possibles, je me souviens lui avoir proposé : « Et si nous percions l'oreille d'un type avec un tournevis ? ». Au bout de 3 secondes, il m'a donné le feu vert et deux heures après, la scène était dans le film ! ».





Cependant, avec *Creepshow*, Savini a voulu prouver que son talent pouvait dépasser le caractère horrifique de ses précédentes œuvres. Pour lui, « les films à éclaboussures sanglantes vont disparaître dans les toilettes, et c'est très bien ainsi. Avec *Creepshow*, je m'éloigne pour de bon du « gore » pour me concentrer sur ce qui m'a toujours intéressé : des créatures monstrueuses articulées de l'intérieur par des systèmes de pompe (le monstre de *The Crate*) ou mécaniques (le squelette du pré-générique) ».

La vidéo fut également utilisée pour contrôler certains effets.

De nombreux décors ont été créés pour *Creepshow*, en particulier le cimetière qui se trouve près de la maison de *Father's Day*. Il n'a pas fallu seulement installer ce cimetière, mais aussi lui donner un caractère réaliste, en le garnissant de branches d'arbres morts, de rats, etc... Pour *The Lonesome Death Of Jordy Verrill*, on construisit en deux semaines la maison et un garage. La marée qui s'approche dans *Something to Tide you Over* fut provoquée par une machine spéciale créant des vagues artificielles.

Parmi les autres décors, coûteux, signalons les installations ultra-perfectionnées équipant les appartements luxueux où se déroulent *Something to Tide You Over* et *They're Creepin' up on You* (monitors vidéo, systèmes de transmission, etc...).

L'un des principaux problèmes rencontrés par George Romero concerne la présence des nombreux cafards utilisés pour *They're Creepin' up on You*. Il fallait pour le film quelques 30 000 spécimens, et si possible, des gros ! Dave Brody et Ray Mendez, dont le métier est de fournir les studios en petites bêtes de toutes sortes, effectueront un voyage spécial aux grottes de l'île de Trinidad. S'y trouvent en effet des espèces de cafards de taille énorme. « Ce fut un travail éprouvant », déclare Brody « car ces grottes sont très étroites, de la sorte, il nous fallait souvent avancer à plat ventre en rampant. Or, ces grottes étant infestées de chauve-souris, le sol était couvert du guano gluant de ces bestioles. Un jour, en perdant mon équilibre, j'ai enfoncé ma main dans le guano. J'aurais aimé à cet instant précis qu'on me la tranche ! Lorsqu'on regardait le sol de certaines grottes, on avait l'impression qu'il tremblait. Il nous suffisait alors de nous pencher, de gratter avec des gants la couche de guano en-dessous de laquelle on pouvait attraper à chaque poignée, des milliers de cafards entre les doigts ! ». Pendant tout le tournage de *Creepshow*, on veilla à ce que les techniciens possèdent des vêtements « jetables » afin de ne pas véhiculer les œufs de ces cafards. Ceux-ci furent d'ailleurs « réfrigérés » dès la fin du tournage.

L'après Creepshow

La collaboration entre Stephen King et George Romero ne s'arrêtera pas avec *Creepshow*, puisque le projet de porter à l'écran « The Stand » va devenir bientôt une réalité. Par ailleurs, de l'aveu même de Romero, si *Creepshow* est un succès, ce qui semble probable, une suite sera envisagée.

Stephen King, de son côté, va se tourner de plus en plus vers le cinéma. Déjà responsable de l'adaptation du roman de Bradbury *Something wicked this Way Comes* pour Jack Clayton, King a écrit les scénarii de « The Dead Zone » que devrait réaliser John Millius et « Firestater » qui intéresse fortement John Carpenter.

Le cinéma n'est pas la seule forme artistique nouvelle pour King : après la bande dessinée « Creepshow » réalisée par Jack Kamen, il va travailler au scénario d'un livre illustré par le dessinateur Berni Wrightson.

Actuellement, Stephen King termine l'écriture de « It » : « Le livre fait déjà entre 1 200 et 1 400 pages, et il n'est pas terminé. Je sais que cela sonne ridicule pour un homme âgé de 34 ans seulement, mais ce livre sera mon chef-d'œuvre » annonce King qui se prépare à la suite, très attendue de « Salem's Lot » qu'il désire aussi effrayant que le premier livre.

Avec tous ces projets qui devraient se concrétiser d'ici 1983, Stephen King, le « Maître du Macabre » en littérature a toutes les chances de devenir un nouveau phare pour le cinéma d'épouvante.

Robert Schlockoff

Entretien avec STEPHEN KING et GEORGE A. ROMERO

Notre première question est d'ordre très général : comment êtes-vous entré en contact tous les deux pour *Creepshow ?*

S.K. : Réponds, George, tu le fais en général mieux que moi !

G.R. : OK ! (rires). Eh bien le fait d'avoir travaillé avec Stephen représente pour ma carrière quelque chose de très important ; par ailleurs, cette collaboration fut un vrai plaisir et bien que j'aie l'habitude de déclarer toujours que je ne veux pas entendre parler des studios, il faut dire que c'est grâce à eux que j'ai rencontré Steve, lors du tournage de *Salem's Lot ;* on m'avait demandé si cela m'intéressait de réaliser ce film ; j'ai donc appelé Steve qui a approuvé l'idée ; en fait nous avions discuté ensemble de l'éventualité de travailler tous les deux sur l'adaptation cinématographique du roman. Puis, ils ont décidé de le faire pour la télévision et là, ça ne m'a plus du tout intéressé à cause des restrictions habituelles faites pour les films à la télévision. On s'est donc dit avec Steve : « Pourquoi ne pas faire autre chose ? ». Et j'ai pensé à son roman *The Stand,* mais on s'est vite aperçu que cela coûterait très cher, et que cela prendrait sans doute longtemps pour obtenir un contrat avec un producteur. Finalement, nous en avons eu tellement assez de tout cela que nous avons décidé de faire quelque chose d'*encore* différent ! (rires). Nous sommes donc allés en discuter dans la maison de Steve, dans le Maine, et le lendemain matin au petit déjeuner, Steve est venu en s'écriant : « Ça y est ! J'ai trouvé le titre : cela va s'appeler *Creepshow,* et j'aurai le scénario pour toi d'ici deux mois ! ».

Donc, tous ces sketches ont été écrits *après* votre rencontre avec George ?

S.K. : En fait, deux des histoires du film avaient été écrites un certain temps auparavant. Ainsi, *The Crate* avait été publié dans le magazine « Gallery », aux USA, qui est dans le même genre que « Playboy ». Et le sketche où j'apparais, *The Lonesome Death of Jordy Verrill* avait également été publié auparavant sous le nom de « Weeds » et devait faire par la suite l'objet d'un roman. Il faut que je vous dise que, quand George m'a appelé au téléphone, je n'ai pas pu dormir ensuite : je me suis mis à marcher d'un air hagard comme si j'avais reçu un coup de marteau sur la tête. Ma femme était sortie, et lorsqu'elle a été de retour à la maison, je lui ai tordu le bras en hurlant : « EST-CE QUE TU SAIS QUI M'A APPELE AU TELEPHONE ? », et elle m'a répondu : « Non, laisse-moi tranquille », et je lui ai dit : « George Romero, et il se peut qu'il fasse *Salem's Lot* ». Nous avions du mal à le croire ! Après *Night of The Living Dead* et *Dawn of the Dead,* cela paraissait fantastique ! Après finalement l'échec de *The Stand,*



Un redoutable colis...

qui n'a pas pu aboutir, je me suis rué pour écrire *Creepshow* qui ne m'a pas pris en fait beaucoup de temps.

Cela a dû représenter quelque chose de très important pour vous, Stephen, de pouvoir enfin écrire votre propre scénario pour un film, après tant d'adaptations cinématographiques de vos œuvres ?

S.K. : Oh oui, j'ai eu aussi l'impression d'être entré dans un club ! *Carrie* et *The Shining* avaient été adaptés au cinéma, *Salem's Lot* pour la TV et le cinéma, et à chaque fois, j'avais eu le sentiment d'être écarté de chacun de ces projets. Ce qui n'est pas en soi quelque chose de mauvais : si le film est excellent, on peut toujours dire : « Bien sûr, le film a repris à la lettre mon œuvre, voilà pourquoi il est si bon », ou si le film se casse la figure : « Oh, eh bien, ils ne m'ont pas demandé mon avis, voilà pourquoi c'est si mauvais ! ». Donc, des deux côtés, c'est bien, mais ce n'est évidemment pas pareil que de participer à ces films. Ainsi, si *Creepshow* est un échec, je suis prêt à recevoir un marron dans la figure et à en subir les conséquences avec George et tous ceux qui ont collaboré au film, mais si le film marche, je peux dire vraiment que j'ai contribué à ce film, qu'une partie de *Creepshow* est de moi... Bien que George en ait été le réalisateur, fantastique selon moi !

G.R. : Ce qui a contribué vraiment au film, c'est le fait d'avoir travaillé avec Steve, d'avoir un bon scénario, de bons personnages, et de bons conseils, car Steve était toujours là pendant le tournage, nous étions sans arrêt en contact pendant toute la réalisation du film.

Quel a été pour vous le climat de travail pour *Creepshow ?*

S.K. : Tout s'est passé d'une manière très décontractée, et très amicale. Je ne dis pas que tous les jours, c'était parfait : il y a toujours des moments où tout ne fonctionne pas comme on le voudrait, mais nous avions sans arrêt l'impression que le film serait bien — nous adorons tous les deux ces comics.

Les EC Comics ?

S.K. : Oui, ce film est vraiment à leur image et nous les aimions dans notre souvenir. En même temps, ces bandes dessinées étaient très effrayantes, mais comme dit George, c'est de la « bonne » peur.

Pourquoi ces dessins animés tout au long du film ?

G.R. : Eh bien, ils se trouvaient déjà dans le scénario, mais on ne savait pas quelle apparence ils auraient avant qu'on en parle avec des techniciens de dessins animés et avec le dessinateur du film, Jack Kamen. Mais c'était déjà l'idée de Steve au départ, dans son scénario original : il disait que les pages du livre se tournaient et il décrivait vraiment ces dessins animés.

S.K. : Ce qui est intéressant, c'est le côté très stylisé de ces dessins animés : la manière dont il se fondent avec les plans réels qui les précèdent ou les suivent.

De là, cette impression que les trucages de Savini, les prises de vue réelles et les dessins animés ont cette même coloration ?

S.K. : Oui, et puis, il y a certaines séquences décrites dans le scénario dont on n'était pas sûr de la réussite à l'écran, par exemple le sketche des cafards : ma femme lit toujours ce que j'écris et elle m'a dit après en avoir lu l'histoire : « Mais comment Tom Savini ou qui que ce soit arrivera-t-il à tourner une telle séquence ? ». Et je lui ai répondu que ce n'était pas mon problème que c'était à eux de se débrouiller... Mais par la suite, je me suis aperçu que ça allait être mon problème à moi aussi !

G.R. : Voilà le mauvais côté d'assister à tout le tournage ! (rires).

Avant Cannes, y avait-il eu des représentations publiques de *Creepshow* et que pensez-vous des réactions des spectateurs cannois ?

G.R. : *Creepshow* avait déjà été présenté à Los Angeles et à New York, mais il n'était pas encore tout à fait terminé. C'est à Cannes que l'on a pu voir pour la première fois la version définitive du film. Je ne suis pas resté jusqu'au bout ; j'ai quitté mon fauteuil au bout de dix minutes, sans doute parce que je suis encore marqué par l'échec de *Knightriders,* d'autant plus que cet échec n'a pas tant été dû au film lui-même qu'à la politique qui lui a été appliquée.

S.K. : *Creepshow* a été applaudi à Cannes, mais le public de Cannes n'est pas un vrai public. Quand on voit s'en aller un acheteur potentiel au bout de vingt minutes, comment interpréter la chose ? Est-ce parce qu'il est déjà complètement dégoûté du film ? Est-ce parce qu'au contraire il a déjà décidé qu'il l'achetait et qu'il court à la projection d'un autre film qu'il a aussi l'intention d'acheter ?

Qu'est-ce qui vous a déterminés à choisir pour *Creepshow* le principe du film à sketches et avez-vous visé, étant donné les références du film, un public particulier ?

G.R. : Non, nous n'avons visé aucun public particulier ; nous n'avons eu aucune discussion à ce sujet.

S.K. : On sent intuitivement si quelque chose va marcher ou non. Nous étions opposés à l'idée des *sneak-previews* où l'on fait remplir aux spectateurs des fiches avec des questions du genre : « Recommanderiez-vous le film à un ami ? ».
Quant au choix de *Creepshow* proprement dit, il s'est imposé parce que, pour pouvoir mener à bien notre projet d'adaptation cinématographique de *The Stand* et pour le réaliser dans de bonnes conditions, nous avions besoin d'un succès préalable. Aussi nous avions élaboré plusieurs projets, parmi lesquels quelque chose s'apparentant aux films des Monty Python, construit sur une série d'incidents, mais avec une conclusion où l'horreur remplacerait le rire.

N'est-il pas difficile de construire une histoire horrible et d'atteindre un effet en dix minutes au lieu des quatre-vingt-dix minutes d'un film normal ? Vous semblez même avoir écarté délibérément toute progression dramatique dans *The Lonesome Death of Jordy Verrill.*

G.R. : Tout dépend de l'effet que l'on recherche. Le sketche que vous venez de citer s'attache plus à créer une atmosphère qu'à suivre une construction dramatique. C'est vrai qu'il gêne beaucoup de gens, mais c'est aussi celui que préfèrent les amateurs des *EC Comics.* Il constitue une pause comique dans le film. *Father's Day,* qui a un peu le style des films de Dario Argento, est, disons, un apéritif. Il est normal que *The Bugs* soit placé en dernier, puisqu'il atteint à une certaine folie. *The Crate* est l'épisode où la construction dramatique a le plus d'importance.
L'ordre des sketches était déjà dans le scénario. Le film est d'ailleurs extrêmement fidèle au scénario.

S.K. : Le scénario est une sorte de *storyboard* verbal, un *storyboard* d'écrivain, tant il décompose les actions avec précision.

Mais n'avez-vous pas utilisé un vrai *storyboard ?*

G.R. : Non. Tout au plus quelques dessins pour définir plus clairement le travail de Tom Savini.

Quelle est la part de Tom Savini dans vos films ?

G.R. : Avant toute chose, je veux dire que Tom Savini est un ami intime et que nous aimons travailler ensemble. Dans *Creepshow,* il a eu plus à faire que de simples blessures. Il avait réalisé quelque chose de très élaboré pour la créature de *The Crate,* mais nous avons décidé, d'un commun accord, de ne pas



Becky (Gaylen Ross) et Harry (Ted Danson), deux spectres couverts d'algues et de coquillages, surgissant du fond des mers (sketche « Something to Tide you Over ») pour réclamer vengeance !

utiliser tout ce que nous avions filmé. Cette créature est en partie un costume revêtu par un acteur, en partie un système hydraulique (pour les mouvements des lèvres, par exemple) contrôlé par des techniciens. Pour une scène, l'acteur était vêtu à moitié du costume de la créature ; ses jambes étaient enfouies dans un trou que nous avions creusé dans le sol, cependant que les jambes de la créature étaient animées comme des marionnettes.

N'avait-il pas été question que Tom Savini réalise lui-même un film ?

G.R. : Je crois qu'il s'agissait d'une offre de producteur quelque peu frivole. Tom a insisté pour participer à *Creepshow* alors que le scénario n'était même pas écrit.

Comment a-t-il été décidé que Stephen King jouerait dans le film, et que pense Stephen King scénariste de Stephen King acteur ?

S.K. : J'éprouve un sentiment très bizarre en me voyant sur l'écran, et je comprends pourquoi Lee Remick a dit qu'elle ne regardait jamais ses films. Quant à la décision de m'employer comme acteur, George l'a prise parce que mon petit rôle dans *Knightriders* l'avait convaincu de mes dons infinis pour incarner les imbéciles !

G.R. : En tant qu'acteur, Stephen King a réalisé quelque chose de très amusant et de très réussi.

Et verra-t-on un jour Stephen King réalisateur ?

S.K. : Je voudrais bien, mais ma femme ne serait peut-être pas d'accord ! Et je crois que je ne suis pas encore prêt pour la tâche immense que représente la réalisation d'un film. Simplement, on voit tellement de mauvais films qu'on se dit qu'on pourrait faire aussi bien.

Comment se fait-il que pour la première fois on voie dans un film de George Romero des acteurs connus ?

S.K. : Etant donné les limites de notre budget, nous voulions des acteurs qui, sans avoir la célébrité de Burt Reynolds, soient capables de jouer vite, bien et honnêtement. Fritz Weaver, par exemple, a un contrôle étonnant de son corps et de sa voix. Et il a poussé le scrupule jusqu'à refuser de voir à l'avance la créature de *The Crate,* afin de pouvoir tourner la scène avec une réaction naturelle.

Adrienne Barbeau, qui a tourné de nombreux films fantastiques, savait sans doute dans quel genre de film elle s'engageait. Mais était-ce le cas de tous les acteurs ?

G.R. : Ils connaissaient, au moins de nom, *La nuit des morts-vivants* et *Dawn of the Dead.* Certains sont venus avec quelques réserves. Mais peu à peu s'est établie une atmosphère familiale.

S.K. : Je n'avais aucune expérience des vedettes. Tout au plus avais-je amené un jour mon fils voir l'acteur qui jouait Batman à la télévision, qu'on avait fait venir pour le lancement d'un nouveau supermarché ! Quand Viveca Lindfors est arrivée pour jouer la Tante Bedelia dans *Creepshow,* je me suis approché d'elle pour lui dire : « Je m'appelle Stephen King et je suis très honoré de vous rencontrer ». Elle m'a demandé en réponse s'il y avait du thon au menu, pensant que j'étais le traiteur ! Elle a mis un certain temps à se dégeler, mais quand elle s'est dégelée, elle s'est engagée à fond.
Nous avions pensé à prendre Max Von Sydow. On nous a dit : « Financièrement, c'est possible. Mais il ne voudra jamais dire « Merde » dans un dialogue. » E.G. Marshall n'a pas hésité ; il le dit très bien !

Quelle a été l'importance des difficultés techniques dans le tournage ? Les effets de lumière, très nombreux, ont-ils été ajoutés en laboratoire ?

G.R. : Non, tout a été réalisé sur le plateau, et les décors avaient été conçus pour permettre de tels effets de lumière. On obtient ainsi des résultats beaucoup plus rapidement qu'avec des effets optiques, et on peut voir tout de

suite si la scène est réussie ou non. Je n'aurais pas la patience de travailler sur des images où la moitié des éléments manquent. Je n'ai encore jamais filmé des choses qui n'existaient pas ! Contrairement aux apparences, *The Bug* a peut-être été le sketch le plus aisé à tourner. Le plus difficile a été *The Crate,* pour des raisons évidentes. *Father's Day* a présenté les difficultés qu'entraîne un tournage en extérieur. Quant à *Something to Tide You Over,* il nous a fait découvrir qu'il est impossible d'enterrer un acteur dans le sable au bord de la mer ! Il a donc fallu reconstituer cela en studio, avec d'immenses réservoirs et des machines de la taille des Canons de Navarone !

John Russo, qui avait écrit avec vous le scénario de *La nuit des morts-vivants,* a annoncé depuis quelques années qu'il allait réaliser un *Return of the Living Dead.* Savez-vous où en est ce projet, et n'a-t-il jamais été question que vous y participiez ?

G.R. : John Russo n'a toujours pas trouvé le financement pour son projet *Return of the Living Dead,* mais en attendant, il a réalisé un autre film, *Midnight.* Nous n'avons pas totalement écarté l'idée de travailler ensemble, mais John s'entend mal avec mon partenaire. Nous avons signé un accord aux termes duquel chacun de nous deux a le droit de tourner sa suite à *Night of the Living Dead.* Pour le moment toutefois, John se consacre beaucoup plus à écrire — avec succès d'ailleurs — de la littérature de poche à sensation.

Pourquoi existe-t-il deux versions de *Dawn of the Dead ?*

G.R. : Par contrat, j'avais le contrôle total du film s'il ne dépassait pas deux heures. La compagnie italienne qui a produit le film a tenu à réduire sa durée à moins de deux heures ; Dario Argento m'a appelé à ce sujet alors qu'il était en train d'enregistrer la musique du film en Italie : la scène de l'hélicoptère a été coupée parce qu'elle était trop brutale au goût de certains, ce qui ne manque pas de surprendre lorsqu'on a vu les scènes qui la précèdent !

Avec *Creepshow,* vous revenez à l'aspect effrayant d'un film comme *Night of The Living Dead ?*

G.R. : Certaines des séquences de *Creepshow* font peur, *vraiment* peur, pendant tout le temps qu'elles durent. Donc, oui, c'est la première fois depuis *Night...* que j'ai essayé de faire peur : toutes les scènes dans le cimetière et également bon nombre de plans de *The Crate,* lorsqu'ils descendent à la cave et essaient d'ouvrir cette malle. C'est la première fois depuis longtemps que j'ai voulu utiliser le suspense à nouveau, essayer de créer un climat, une tension à partir de lieux comme ces coins sombres en dessous de l'escalier de *The Crate.* Ce n'était pas la même chose dans les autres films : *Dawn of the Dead* est plus pour moi une satire, une comédie, ce n'est pas un film d'épouvante, ce serait plutôt comme un jeu vidéo ! (rires).

Oui, jouer à éliminer un maximum de zombis ! Il existe d'ailleurs un jeu pour enfants *Dawn of the Dead* aux USA !

G.R. : Oui, je l'ai vu, un jeu de stratégie et de tactique. Mais *Dawn of the Dead* est vraiment pour moi un jeu vidéo dans lequel on est constamment en état d'alerte et en train d'essayer d'échapper à ces créatures.

Vous avez récemment déclaré : « Je ne fais plus guère confiance au public ».

G.R. : On a un peu détaché cette phrase de son contexte lorsqu'on m'a cité. Ce que j'ai voulu dire par là, c'est qu'aujourd'hui, le public est conditionné, mais qu'il est lui-même responsable, dans une certaine mesure, de ce conditionnement. Il est difficile d'admettre que *Superman, Les aventuriers de l'Arche perdue,* et deux ou trois autres films rapportent à eux seuls autant que tout le reste de la production.

Tom Savini, maquillant Adrienne Barbeau.



S.K. : J'ai grandi dans un bled. Il fallait que je fasse vingt-cinq kilomètres en stop pour aller au cinéma. Mais je le faisais, parce que, comme beaucoup de gens de ma génération, j'avais soif de cinéma. Et la salle de cinéma n'était pas seulement une salle de cinéma ; c'était aussi un lieu de rencontres. Aujourd'hui, avec la multitude de chaînes de télévision, avec la télévision par câble, les gens n'ont qu'à pousser un bouton pour voir un film. Mais même ce bouton, ils ne le poussent que pour voir *Superman, Les Bleus,* ou Burt Reynolds !

Georges Romero, avez-vous un projet immédiatement après *Creepshow* ?

G.R. : Rien pour l'immédiat. Bien sûr, il y a toujours le troisième volet de la trilogie, qu'on veut appeler *Day of the Dead,* mais je n'aime pas ce titre. Si *Creepshow* a un succès tel qu'il faut envisager un *Creepshow 2,* je serai très content de faire une seconde partie.

Pour en revenir à vous, Stephen King, que pensez-vous du sort que le cinéma a réservé jusqu'à présent à vos romans ?

S.K. : Je pense que Brian de Palma a fait vraiment du beau travail avec *Carrie.* Que dire du *Shining* de Kubrick, sinon que Kubrick, c'est Kubrick ! J'avais travaillé un an sur le scénario, et, toute modestie mise à part, je crois que j'avais écrit un scénario excellent. Mais Kubrick ne l'a même pas lu. Il voulait faire *son* film. J'ai dit d'accord.
Je suis partagé devant le résultat : visuellement, je trouve que *Shining* est une réussite ; mais l'épouvante est un genre difficile qui requiert une certaine chaleur émotionnelle, et Kubrick est un homme *très* froid.

Ne pouvez-vous exiger dans vos contrats une clause établissant pour vous le droit d'être le scénariste des films tirés de vos livres ?

S.K. : Mais cette clause existait pour *Shining* !

G.R. : Lorsqu'on débute dans le métier, on passe dix ans à trouver la manière de forcer les gens à respecter les termes d'un contrat ; puis on passe les dix années suivantes à trouver la manière de les leur faire oublier ! C'est le producteur I. Shapiro qui dit : « Quand une affaire est-celle conclue ? Ce n'est pas lorsqu'on échange une poignée de mains ni lorsqu'on signe un contrat ; ce n'est pas lorsqu'on reçoit le chèque. C'est seulement lorsqu'on a encaissé le chèque et qu'on l'a dépensé ! »
Car que répondre à des gens qui vous déclarent : « Bien sûr, nous savons que nous avons signé cette clause. Mais c'est pour le bien de tous que nous vous demandons de l'oublier ». Dans une telle situation, c'est vous qui passez pour le méchant dans l'affaire si vous refusez.

Quel sera donc votre rôle, Stephen King, dans l'adaptation cinématographique que John Carpenter va faire de votre livre *Firestarter* ?

S.K. : Je n'aurai aucun rôle. J'ai entendu dire le plus grand bien du scénario qu'a écrit William Lancaster, le fils de Burt Lancaster, mais je ne l'ai pas lu. Je ne sais pas non plus grand chose du film qui va être fait à partir de *Cujo.* Aux dernières nouvelles, on était en train de dresser des chiens à attaquer des voitures. Le tournage doit commencer en juin.
Les réalisateurs comme George Romero sont rares. La plupart veulent bien voir un scénario, mais surtout pas le scénariste. Certains ne savent pas lire.

Comment aviez-vous été contacté, George, pour faire l'adaptation de *Salem* ?

G.R. : Il y avait déjà eu cinq ou six scripts écrits pour *Salem,* et tant d'argent avait été dépensé pour ces scripts que les producteurs étaient à la recherche d'un réalisateur qui puisse tourner *vite.* On a pensé à moi parce que quelqu'un qui avait dû voir mon film *Martin* dans un festival l'avait défini, dans la meilleure tradition hollywoodienne, comme une histoire de vampires dans une petite ville.

S.K. : Larry Cohen avait écrit un scénario. Paul Monash en avait écrit un... Je tiens à dire toutefois que je considère Richard Kobritz, le producteur, comme un homme de génie. C'est lui qui avait donné sa chance à John Carpenter avec *Someone is Watching me,* et c'est lui qui a su appeler Tobe Hooper quand le principe d'une production pour la télévision a été acquis. *Salem* n'est pas un bon film, mais je le préfère de loin à *Shining,* car j'y trouve une certaine énergie fiévreuse et morbide. Je n'aime pas le maquillage du vampire, mais plusieurs scènes marchent bien, en particulier, à la fin, celle de la femme qui se réveille dans la morgue. Je préfère la version cinéma du film ; elle est plus ramassée que le téléfilm.

Vous avez fait maintenant l'expérience de la peur au cinéma, est-ce un sentiment plus difficile à exprimer qu'en littérature, ou les « trucs » sont-ils seulement différents ?

S.K. : (sourires) Sur bien des points, faire ce film a été plus agréable que d'écrire des livres, parce que beaucoup de choses deviennent la responsabilité du réalisateur. Par exemple, toute la séquence que j'avais écrite dans *Father's Day* où le garçon va dans le cimetière chercher sa tante Bedelia : eh bien, dans le scénario, il était clairement dit que le réalisateur devait rendre cela de la manière la plus terrifiante possible. Vous voyez, en fait, tout cela est de l'escroquerie pure et simple ! Ce n'est pas moi qui suis arrivé à faire peur avec cela, c'est lui !

G.R. : Ah, mais non, ce n'est pas vrai !

S.K. : Et pourtant si. J'irai même plus loin, il y a des cas où dans le livre des scènes chocs ne marchent qu'en partie, qui sont bien plus terrifiantes au cinéma. Par exemple, les gens qui n'ont pas lu le livre *Carrie* me demandent si c'était bien dans mon livre, la séquence où la main, à la fin, sort de terre et agrippe Sissy Spaceck, et je réponds : « non, parce que cela n'aurait pas marché dans le livre ». J'aurais pu écrire : « La main sort de la tombe et... mais ce n'était qu'un rêve ». Or, *la première chose* que l'on apprend pendant les cours de littérature est de ne pas terminer ses compositions en écrivant la phrase : « Mais ce n'était qu'un rêve » ! Et de la manière dont elle est décrite dans le film, je crois que toute la séquence est devenue maintenant un classique du cinéma de terreur ! Ainsi, dans *Creepshow,* j'ai pu écrire, pour le sketche *Father's Day,* « et sa tête fut retournée complètement » et voir cela à l'écran : George a réussi cette scène horrible avec Tom Savini, je crois que cette scène est excellente.

Certaines nouvelles de *Night Shift* ont été achetées par Milton Subotsky en vue d'un film. Qu'en est-il advenu ?

S.K. : Milton avait une option sur ces nouvelles pour une certaine durée de temps. Lorsque ce temps se fut écoulé, il eut la possibilité de renouveler son option, ce qu'il fit, mais juste avant, il est venu nous voir et nous a dit : « Ecoutez, je n'ai pas un sou, mais je voudrais vraiment faire ce film ; ce n'est pas possible maintenant, mais ce sera pour très bientôt, s'il vous plaît, ne rompez pas le contrat, ne m'écartez pas de ce projet ». Et je ne voulais pas être un brave ou sale type, mais peu à peu, j'en ai appris un peu plus sur Milton, et il n'est pas toujours très sûr de lui dans son travail ; je ne suis en plus pas très fou de ses films, alors on lui a dit : « Non, on ne peut reculer la date. Milton, avance l'argent, ou sinon on reprend nos droits sur ces histoires ». Et finalement, il est arrivé à emprunter de l'argent à quelqu'un et il a renouvelé l'option. Mais depuis, il ne s'est rien passé quant à une adaptation cinéma de *Night Shift.* Une fois, il m'a appelé pour me dire : « Steve, viens mettre en scène une de tes histoires » et je lui ai répondu que ce n'était pas possible ; je m'apprêtais à travailler avec George, c'était juste avant *Creepshow.* Et depuis, je n'ai eu aucune nouvelle de lui. On s'est quittés amicalement et j'ai beaucoup de sympathie pour lui, mais j'aimerais qu'il ne fasse pas ces films.

Que pensez-vous des films du même genre — *Tales from the Crypt, The Vault of Horror,* etc. — qu'avait produits Milton Subotsky ?

S.K. : Subotsky a été indirectement responsable des difficultés que nous avons rencontrées pour monter *Creepshow.* Car il a donné une mauvaise réputation au genre du film à sketches. Ses films ont eu peu de succès aux Etats-Unis. Et si, au début, notre projet a soulevé l'enthousiasme, nous nous sommes très vite heurtés au refrain : « Depuis *Dead of Night,* aucun film à sketches n'a rapporté d'argent ». Mais je pense que c'est une idée fausse. Je crois que les films de Subotsky ont été des échecs parce qu'il les a mal faits.

Mais vous-mêmes, pourquoi ne pas adapter des nouvelles de *Night Shift* au cinéma ? Certaines donnent l'impression d'avoir été écrits pour le cinéma, comme *Children of the Corn.*

S.K. : Oh non, on ne peut pas vraiment dire ça. J'ai revu Larry Sugar l'autre jour, et il se trouve que j'avais écrit une adaptation cinématographique, pour United Artists, il y a 3 ans, de *Children of the Corn* et cette compagnie a massacré le projet. Ils avaient tout ce qu'il fallait : le champ de maïs, la ville, le nombre d'acteurs inconnus adéquats (sourires), et le jour du tournage, ils ont tout abandonné, ils ont supprimé ce projet et depuis, ce scénario se balade un peu partout ; il a vraiment fait du chemin, comme une femme qui a connu beaucoup d'hommes. Et puis, j'ai vu Larry Sugar qui m'a confié avoir acheté *Children of the Corn,* mais je ne le croirai que quand je verrai ce film se faire.

Pensez-vous que *The Stand* se fera par la suite ?

G.R. : Oh oui, bien sûr. Nous n'avons en fait pas encore essayé de le vendre, de trouver un financement. Mais, par exemple, Steve, qui y a pour l'instant travaillé plus que moi, en a déjà écrit deux scénarii et une fois que *Creepshow* sera sorti aux USA, Steve et moi rediscuterons de *The Stand.* Nous n'avons en fait présenté à personne ce scénario, c'est un long projet, et nous voulons décider par nous-mêmes ce que nous allons en faire à l'écran avant de trouver le producteur.

S.K. : Une des raisons qui a ralenti l'écriture du scénario est la longueur du livre. A un moment donné, on a pensé le faire produire par une chaîne de TV américaine. Puis, à en faire un film en deux parties, un film qui serait très long, avec une fausse fin au milieu, et ce film serait ensuite séparé en deux : *The Stand 1 et 2,* non pas pour gagner plus d'argent ou pour le vendre plus cher, simplement pour cerner tous les problèmes, tout ce qui se trouve dans le roman. Je crois qu'il faut d'abord que tous les deux on soit bien d'accord sur ce que sera le film avant d'en écrire le scénario définitif et de commencer le travail de pré-production. Et puis le projet paraît cher, comme nous le disions au début de cet entretien.
Mais il n'est pas aussi cher qu'on le croit, en fait. La difficulté majeure vient de ce qu'on a besoin, pour les décors, de Las Vegas désert. Mais alors qu'il est possible de filmer New York à l'aube (comme dans *The World, The Flesh & the Devil*) pour montrer un New York désert, Las Vegas est une ville qui vit vingt-quatre heures sur vingt-quatre.



L'équipe de « Creepshow » (de gche à dte) : George A. Romero, Stephen King, le producteur Richard Rubinstein et (au fond) Cletus Anderson, responsable des effets spéciaux.

La solution pourrait venir des maquettes que Coppola a utilisées pour son film *One from the Heart*. Il n'y aurait aucune difficulté pour filmer tout le reste de *The Stand,* qui ressemble à un film de moto des années soixante.
Mais une nouvelle difficulté vient du fait que Coppola est en train de vendre ses studios. Après tout, il suffirait de les lui racheter !

G.R. : Oui, ce ne serait pas désagréable de travailler dans un endroit pareil !

Lorsque l'on lit vos livres les uns après les autres, on ressent une courbe de plus en plus dramatique, on s'écarte du côté plus « aventures » de vos premiers romans. Est-ce quelque chose de conscient chez vous ?

S.K. : Eh bien, en partie, c'est conscient : mon style est sans doute plus adulte maintenant, on peut même dire que j'ai grandi avec ces livres : lorsque *Carrie* fut publié, j'avais 25 ans, j'en ai 34 à présent, ce qui représente neuf années. De l'eau a depuis coulé sous les ponts, et en Amérique, le climat moral et politique a empiré, c'est devenu plus dangereux et bien plus déplaisant de vivre aux USA durant ces mêmes années et je me suis dit : « Qu'est-ce qui se passerait si j'approfondissais le genre fantastique au maximum, si j'en reculais les limites ? Jusqu'où pourrais-je aller ? ». Par exemple, *The Dead Zone* est un livre politique pour moi et *The Stand* décrit un gouvernement dépassé, une science devenue incontrôlable : l'épidémie continue sans raison aucune avec tous ces suicides... tout cela m'a intéressé, et il faut pouvoir changer de style. En revanche, le livre que je suis en train d'écrire actuellement est un livre « choc », ça n'a rien de politique ou de moral, cela veut juste donner la chair de poule aux gens !

Dans vos livres, les personnages sont maintenant plus en rapport avec ce qui les entoure, comme la biologie, dans *Firestarter*.

S.K. : Oui, à ce propos, j'étais étudiant dans les années 60 et à l'époque on racontait des tas de mensonges sur la drogue *des deux côtés.* Ainsi, un article fut publié selon lequel des étudiants avaient pris du LSD et en regardant le soleil étaient devenus aveugles — c'était dans le Reader's Digest. Et cela se révéla quelque chose d'entièrement fabriqué ! Par contre, lors d'une étude sur cette drogue, des militaires firent une « partie LSD », et un d'eux se jeta dans le vide du 40e étage et s'écrasa. Toutes ces histoires étaient assez traumatisantes alors. Mais *Creepshow* opère une cassure avec tout ça ; ce que j'ai écrit dernièrement, c'est quelque chose de plutôt « gai » : on ne devrait pas être obligé d'écrire des choses toujours sérieuses, même quelqu'un comme Graham Greene partage son travail entre des œuvres sérieuses et d'autres qui le sont moins. Moi, je n'écrirai jamais un livre trop « froid ». Pour moi, tout doit être agréable à lire, il y a simplement parfois des livres de distraction qui prennent des tournures un peu plus sérieuses que d'autres.

Vous utilisez fréquemment des enfants dans vos livres, pourquoi ? En raison du caractère fantastique des enfants ?

S.K. : Absolument, l'enfant est un personnage fantastique en soi. Ce que vous avez dit est merveilleux, peu l'ont dit avant, mais c'est vrai, car les récits d'épouvante ont des attaches très étroites avec les contes de fée et dans mon esprit, les enfants et les contes de fée vont ensemble. Et puis il y a aussi le fait que les enfants croient en tout...

Ils acceptent le fantastique...

S.K. : Oui, ainsi dans mon livre *The Shining,* il y a l'idée que si vous croyez très fort en quelque chose, cela arrive, cela est réel comme dans le livre, et c'est quelque chose qui arrive fréquemment avec les enfants.

A quoi travaillez-vous en ce moment ?

S.K. : Je mène de front quatre tâches différentes. J'en suis à la seconde rédaction d'un roman intitulé *Christine,* à la première version d'un autre roman intitulé *The Cannibals ;* j'écris *The Talisman* en collaboration avec Peter Straub ; et je reviens de temps à autre au scénario de *The Stand.*

Comment organisez-vous votre travail, et en particulier votre collaboration avec Peter Straub ?

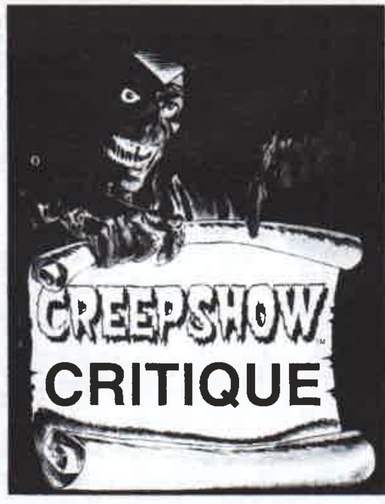
S.K. : Je fais trois heures de travail « sérieux » le matin, et je passe une heure et demie/deux heures, le soir après dîner, sur des travaux moins précis. J'écris sur une machine à traitement de texte *(word processor),* mais ma nervosité fait que j'imprime toujours vite les pages que j'écris. Peter Straub a une machine du même genre, ce qui nous permet de « téléphoner » nos textes — il habite le Connecticut, et moi le Maine — : il faut deux/trois minutes pour imprimer à l'autre bout de la ligne la valeur de quatre pages machine. Ni lui ni moi n'établissons habituellement de plan précis pour nos romans. Mais pour *The Talisman,* nous nous sommes partagé la tâche comme un gâteau...

Propos recueillis par
Tony Crawley, Frederic Levy, Robert Schlockoff et **Bertrand Borie**

La présentation de *Creepshow* au Marché du film constituait l'un des événements majeurs du Festival de Cannes 1982.
Creepshow fut jusque-là plus qu'un espoir : un rêve, celui de voir l'art de deux maîtres de l'épouvante, au cinéma et en littérature, se conjuguer en une seule et même œuvre. Un rêve vieux de quelques années seulement, celles qui ont suffit pour consacrer définitivement George Romero et Stephen King. Il est curieux de noter à quel point ces deux personnes avaient délaissé dernièrement le fantastique visuel et direct de leurs premières œuvres *(Carrie* et *Night of the Living Dead)* pour se consacrer à des thèmes plus en rapport avec un certain environnement social : « The Stand » ou « The Dead Zone » et, en ce qui concerne Romero, les *Knightriders* face au monde extérieur, qui les humilient.
Avec *Creepshow,* King et Romero reviennent à l'une des fonctions primitives — mais aussi les plus nobles — du cinéma fantastique : dépayser, puis terroriser le public jusqu'à la moelle.
Ils ont atteint en grande partie leur but : *Creepshow* comprend un certain nombre de séquences terrifiantes, mais d'autres émotions traversent le film qui, conçu comme un recueil de bandes dessinées, s'épluche sur cinq sketches de tonalité différente.
Le prégénérique, somptueux, nous fait découvrir la chambre d'un petit garçon, giflé par son père, pour avoir lu des « comics » d'horreur. La nuit venue, un orage éclate et surgi du néant, un spectre va emmener l'enfant, qui trépigne de joie, à l'extérieur auprès de la poubelle où le papa a jeté le recueil « Creepshow ». Le spectre restera avec nous tout au long du film, qui s'ouvre sur *Father's Day.* Cette histoire, la plus effrayante, est aussi la plus riche en couleurs et en humour. Un homme, assassiné, voici quelques années lors d'une fête des pères, revient se venger de toute sa famille. C'est l'occasion pour Tom Savini, responsable des effets spéciaux de maquillage, de nous révéler le plus beau mort-vivant de sa déjà prolifique carrière, et, pour Romero, de provoquer un choc terrible pour les spectateurs après une scène qui les a fait hurler !

Father's Day mêle également, comme dans toutes les histoires de *Creepshow,* l'humour le plus « monstrueux » à des images terrifiantes. Ainsi, le père de famille en question fut tué alors qu'il réclamait son gâteau de fête. Revenu sous forme de cadavre en putréfaction, il présente à nouveau sa requête (« Mon gâteau, je veux mon gâteau ! »). Comme personne ne montre assez de bonne volonté, ou de courage, pour y satisfaire, il se confectionnera lui-même un moka... à la tête humaine !

Dans *The Lonesome Death of Jordy Verrill,* un jeune « demeuré » découvre une météorite dans son champ. En la touchant, il se brûle la main et peu après, sa propriété, sa maison et ses bras sont contaminés par une prolifération incroyable de « plantes spatiales ». L'eau en est le plus grand allié et Jordy a du mal à supporter ses démangeaisons. La solution serait de prendre un bon bain frais... à la suite duquel Jordy devient une véritable forêt ! A la fois cruel et drôle, ce sketche est plus esthétique qu'effrayant, puisqu'il est prétexte à nous montrer de somptueux décors suscités par une plante extraterrestre. A noter que Stephen King acteur, est remarquable d'authenticité dans ce rôle de paysan attardé !



Retour à l'épouvante avec *The Crate* où un homme, excédé par sa femme, alcoolique et vulgaire (personnage interprété à merveille par une Adrienne Barbeau étonnante) va se débarrasser d'elle en la livrant à un monstre enfermé depuis 150 ans dans une caisse en provenance des régions arctiques. King et Romero s'en donnent à cœur joie, tirant de l'ombre où elle se tapit la créature démoniaque et provoquant un électrochoc à chacune de ses apparitions. Clin d'œil au remake de *The Thing :* la « chose » provient du pays des glaces, elle dévorera Adrienne Barbeau et sur la caisse se trouve en grosses lettres le nom de Carpenter !

Morts-vivants, herbes spatiales, monstre, tout cela n'est rien comparé à la plus grande des épouvantes, celle qui naît du cerveau humain et dont Stephen King ne s'est pas privé de parler à travers des livres tels « The Shining » ou « The Dead Zone ». Ainsi, dans *Something to Tide you Over,* deux amants vont être enterrés jusqu'au cou par le mari trompé dans le sable d'une plage... à marée basse. Séparé de sa compagne par plusieurs kilomètres, l'amant assistera au supplice de celle-ci, filmée par une caméra vidéo, grâce à un récepteur TV installé devant lui...
Cependant, comme dans tous les films à sketches d'épouvante, celui-ci se termine par « une justice poétique » : couverts d'algues et de coquillages, les cadavres des amants rendront visite au mari vengeur...
Le dernier des sketches de *Creepshow* est aussi le plus épouvantable : dans *They're Creepin'up on You,* un patron qui vit seul, dans un appartement ultramoderne et aseptisé de New-York, est terrorisé par une poignée de cafards... l'animal qui lui fait le plus horreur ! A la suite d'un black-out, les petites bêtes semblent être multipliées, elles grouillent maintenant un peu partout et commencent à grimper le long des jambes du vieil homme...
Si toutes les histoires précédentes effraient, émerveillent ou amusent, en revanche *They're Creepin'...* est tout simplement insupportable et rejoint tout à fait l'esprit de certaines nouvelles de Lovecraft : ces cafards gras, nauséabonds, intelligents et féroces provoquent sans aucune difficulté l'effet recherché par King et Romero : la nausée.
Creepshow se termine par un retour au petit garçon au visage jubilateur, qui donne des petits coups d'épingles sur une poupée vaudou... à l'image de papa !
Déclarée que notre longue attente est plus que récompensée par une réussite est loin de la vérité : *Creepshow* est un chef-d'œuvre du genre. Oubliées les imperfections des films de l'Amicus qui pêchaient autant par manque de moyens que de talent de la part des réalisateurs (hormis *Tales from The Crypt,* qui doit d'ailleurs tout à la bande dessinée, et le magnifique *Asylum*).
Creepshow est une œuvre grandiose, qui représente l'aboutissement de toute une culture populaire horrifique (littérature cinéma, bandes dessinées) liée aux fameux « EC Comics » (« Vault of Horror », « Tales from the Crypt ») qui ont bercé les cauchemars de générations de fans du cinéma d'épouvante, dont King et Romero. Tout au long du film, on retrouve leurs empreintes distinctives (la beauté des « monstres », l'ironie acerbe) tout comme on retrouve le talent de ces deux artistes qui connaissent à merveille les « trucs » du cinéma et de la littérature d'épouvante. Mais leur vitalité d'esprit, le profond modernisme qui caractérise leur expression leur permet de revitaliser le genre. Ils font plus que lui redorer le blason, ils lui redonnent vie. Si l'association King-Romero se poursuit, le public fantastique des années 80 aura peut-être la chance d'assister à un retour des vampires, spectres et hommes-loup du cinéma gothique, sans avoir l'impression de se trouver en face de « momies » !
Deux personnes sont à porter au crédit de la réussite de *Creepshow :* Jack Kamen, responsable des dessins et films d'animation donnant le « ton » du film, à la fois beau, drôle et horrible, et Tom Savini, lequel s'est surpassé, inventant des créatures parfois trop belles pour être effrayantes (les amants décomposés par l'eau de mer, le monstre de *The Crate).*
A l'heure où le cinéma fantastique se tourne surtout vers le Space-Opera ou la Sword and Sorcery, King, Romero, Kamen et Savini, chacun, par leur immense talent d'écrivain, cinéaste, dessinateur et maquilleur, exhument le cinéma d'épouvante et d'horreur de la morgue où l'avaient enfermé les insupportables films de « psycho-killers ».

R.S.

BASKET CASE

S'il est des films dont on peut dire que le talent de leurs auteurs ne se mesure pas au budget investi, *Basket Case* est sans conteste de ceux-là. Œuvre d'un très jeune réalisateur, ce film réunit une gamme infinie d'idées créatives, de sensibilités et de perceptions réalistes et originales, soutenues par un humour grinçant et constant qui aboutit à faire de *Basket Case* une étonnante réussite.

L'atout majeur de ce film trouve sa source dans un scénario qui sort résolument des sentiers battus et lui confère une réelle ambition, à laquelle des moyens plus importants auraient assurément permis une expression plus vaste et une réalisation beaucoup plus élaborée. Néanmoins, la pauvreté quasi dérisoire et combien limitative accordée aux effets spéciaux d'un tel sujet n'altère en rien l'émotion qui nous envahit à chaque moment fort, même si notre regard exercé nous porte à sourire devant la naïveté enfantine des images. L'ensemble tend même, parfois, vers le grotesque, l'absurde de situation, d'où un humour cocasse et délibéré n'est jamais absent et, qui même s'il n'a pas toujours l'apanage du bon goût, provoque maintes fois le rire bruyant du spectateur quelque peu sidéré mais ravi.

Le sujet de ce film prend tournure dans un axe qui n'est pas sans évoquer le *Sisters* de Brian de Palma, mais sous un angle plus fantastique, où le « freaks » n'est pas seulement une suggestion d'état, mais un phénomène réel, concret et permanent qui s'affirme par le rejet systématique et destructeur d'une société face à la marginalité physique d'un être.

Paul est un enfant venu au monde avec une constitution tout à fait normale, mais qui n'en est pas moins le réceptacle d'une tare qui le fait apparaître différent et monstrueux : un frère siamois. Créature cauchemardesque et inaccomplie, même dans cette difformité — puisque toute son apparence se résume à une tête grossière noyée dans un semblant de buste sur lequel viennent se greffer deux mains hideuses et crochues. Cette larve grossière, plantée telle une horrible tumeur dans le flanc de son frère, n'en possède pas moins une sensibilité qui fait défaut à bien de ceux que l'on dit « normaux », et sa faible intelligence le rend conscient d'une souffrance née du refus de son existence par les autres. Ce refus amènera leur père à demander à des médecins de pratiquer la séparation physique qui redonnera à Paul son entière normalité, et rejetera le « monstre » vers le néant dont il est issu. C'était compter sans le besoin intense que Paul a de son « frère » — qui n'est peut-être que le reflet d'un autre aspect de son moi — et sans l'instinct de survie aiguisé qui habite la « *créature* ». Paul retrouvera cette moitié détachée de lui qui deviendra désormais le résident permanent du *Basket Case*, dont la main vengeresse frappera, pour eux deux, ceux qui avaient été des années auparavant les instruments de leur rupture.

Dans une symbiose absolue, la tête portera la main à frapper avec une violence exacerbée que l'image ne nous épargne jamais, au fil d'un quotidien au réalisme sordide, jusqu'à la conclusion inévitable et tragique.

Basket Case est un film d'une lucidité sans compromis, qui dresse avec un humour grimaçant et une sensibilité exemplaire le tableau d'une société malsaine et dangereuse où se reflète un peu chacun de nous.

Il montre sans complaisance aucune la répercussion de la folie meurtrière qui naît de notre rejet absurde et puéril devant le monstre lové au tréfond de nos entrailles mentales, et nous conduit à une réflexion savamment provoquée. Si la forme visuelle et technique de *Basket Case*, d'une qualité fondamentalement inférieure, ne peut supporter la comparaison, le fond en revanche tend insidieusement à nous remettre en mémoire un illustre prédécesseur dont David Lynch nous avait fait la faveur avec son admirable *Elephant Man*, lequel posait cette question qui revient avec *Basket Case* tel un écho provocateur : qui est le monstre ?

C.K.

THE LAST HORROR FILM

Puisque le titre de *The Last Horror Film* peut être interprété comme une définition du film lui-même, reprenons — à l'envers — les trois mots de cette définition.

FILM

Pourquoi bouder son plaisir ? *The Last Horror Film* est un film assez bien fait et fort distrayant, ce qui ne manque pas de surprendre lorsqu'on avait vu (cf. E.F. n° 20) dans quelles conditions il avait été réalisé : idée conçue une vingtaine de jours avant le début du tournage, et temps de tournage réduit aux deux semaines du Festival de Cannes, puisque celui-ci est le principal décor de l'histoire. On pouvait redouter le pire. C'est l'inverse qui semble s'être produit : le rythme frénétique du tournage semble avoir contaminé heureusement le film lui-même. Le mouvement d'ensemble est allègre ; si les morts sont nombreux, les temps morts sont rares. A peine regrette-t-on, étant donné la lumière naturelle de la Côte d'Azur, que les images soient d'une couleur un peu terne. Et même le scénario, qui semblait pourtant être la partie la plus bâclée de l'entreprise, est plus subtil que ce qu'on nous avait annoncé. Certes, il s'agit toujours d'une vedette de films d'horreur qui, venue à Cannes pour recevoir un prix d'interprétation, découvre qu'elle est pourchassée par un admirateur fanatique et voit s'accumuler autour d'elle les cadavres des gens de son entourage, mais une surprise finale, difficilement prévisible, et pourtant presque honnête — le film garde sa cohérence lorsqu'on le revoit — fait de l'histoire un peu plus que la rengaine usée du tueur fou tuant tout sur son passage pour atteindre sa proie.

A Cannes cette année, les salles jubilaient en revoyant sur l'écran des images du Festival de l'année dernière, ou en reconnaissant même des visages familiers. Il n'est pas sûr que tous ces clins d'œil aient autant d'attrait pour le « grand public », mais ce film de cinéma *sur* le cinéma, tourné d'ailleurs dans la même région que *La nuit américaine*, devrait normalement plaire à tous les cinéphiles.

La grande déception sera peut-être Caroline Munro pour ceux qui s'attendaient à la retrouver dans un personnage énergique à la Stella Star. Elle reste un peu pâle ici face à Joe Spinell, sauf dans une scène où il vient la surprendre sous la douche (il faudra un jour dresser la liste de tous les films qui s'amusent à rendre hommage à la séquence de *Psychose !*). Les mauvais esprits diront que le charme de Caroline Munro ne suffit pas à faire d'elle une véritable actrice. Les autres, plus indulgents, feront remarquer que son rôle n'est pas aussi intéressant que celui de son partenaire masculin. Le film tente d'offrir constamment un double point de vue : celui de la victime et celui de l'attaquant. Il lui est difficile de maintenir un équilibre, puisque la victime, par



définition, ne fait que subir les événements — l'individualité du personnage est si peu importante qu'à un moment donné l'intrigue lui substitue une doublure — et surtout parce que le rôle de Spinell est déjà à lui seul double d'une certaine manière : à la fois ridicule et inquiétant, enfant et ambitieux ; à la fois amateur et détracteur de films d'épouvante. Un rôle, comme on le voit, idéal pour Spinell.

HORROR

Vis-à-vis de l'horreur au cinéma, le film lui-même a les mêmes sentiments contradictoires que ce personnage. Mais, alors que cette ambivalence contribue à donner à celui-ci une certaine épaisseur, elle place *The Last Horror Film* dans une situation un peu bancale. On voit même une scène où Caroline Munro, visiblement porte-parole du réalisateur, explique à la presse, à propos de la violence au cinéma, que c'est toujours l'art qui imite la réalité, et non l'inverse. Belle déclaration de principe qui permet de justifier à peu près tout. Paradoxalement, alors que David Winters a clamé ici et là sa haine des films d'épouvante sanglants comme on en voit depuis quelques années, il recourt, pour susciter la peur, aux procédés mêmes qu'il dénonce. Le résultat, délibéré certes, est que *The Last Horror Film* est un film foncièrement comique. La petite vieille qui fait son repas des entrailles d'un jeune homme qu'elle vient d'assassiner laisse loin derrière elle les zombies de Fulci, et Joe Spinell montre dans le dénouement qu'il a vu avec profit *Massacre à la tronçonneuse*. Mais, tout étant systématiquement concentré sur la dérision, *The Last Horror Film* n'est pas le film *à la fois* comique et effrayant qu'on aurait pu avoir. Seul jusqu'à présent *Le loup-garou de Londres* a su dans une certaine mesure réaliser ce mélange.

LAST

En fait, même s'il n'est certainement pas le *dernier* film d'horreur de l'histoire du cinéma, *The Last Horror Film* est intéressant parce qu'il marque probablement la fin d'une période et la décadence d'un genre. En effet, le genre du film d'horreur sanglant est en train de disparaître de la production américaine. Quatre fois moins de tueurs fous lâchés sur les écrans que l'année dernière à pareille époque. Ce qui ne signifie pas que le genre fantastique dans sa totalité se porte mal : au contraire, les films de science-fiction se font légion.

Dans ces conditions, les qualités de *The Last Horror Film,* qu'il serait vain de nier, restent essentiellement des qualités formelles — celles d'un bel édifice un peu creux. Significativement, le mot FIN revient dans le film d'une manière quasi obsessionnelle, puisque les trois films imaginaires qui parsèment le récit ne nous sont toujours livrés que dans leur ultime séquence, comme s'il suffisait d'en voir deux minutes pour les avoir vus dans leur entier. Le parti pris comique ne saurait tout excuser. Les projets de David Winters prouvent d'ailleurs qu'il aime sans doute moins le cinéma que le *film business.* Ne lui faut-il pas un certain cynisme en effet pour annoncer, immédiatement après *The Last Horror Film,* qu'il s'apprête à tourner en tant que producteur la suite de *The Exterminator,* et, en tant que réalisateur, *Maniac II ?* Sur un sujet voisin de *The Last Horror Film,* le *Fade to Black* de Vernon Zimmerman était peut-être un peu moins drôle, mais il était surtout plus pur.

F.A.L.

MUTANT

Jusqu'au début des années 70, le 7e art était sans doute le seul domaine où les modes étaient aussi spontanées à naître que pressées de se résorber. Mais, déroutés par la vivacité protéiforme du cinéma fantastique, les imitateurs ont fini par se gêner eux-mêmes. Il aura donc fallu supporter quatre années pleines de sous-produits démarqués à leur tour de plagiats *(Vendredi 13)* pour que le choc post-*Halloween* cède la place au traumatisme post-*Alien* qui est en général celui du « spécial make-up » *(Hurlements, Scanners).* Avec le retour du monstre, puisque c'est de lui qu'il s'agit, il faut noter la victoire du délire sur la pauvreté d'inspiration, de la xénophobie sur le racisme, de la technologie sur le suspense... Nous voilà reparti pour un grand tour de montagne russe qui se révèle déjà infiniment plus riche en émotions fortes grâce à des surprises telles *X'tro, Basket Case* et *Mutant.*

Après un début tapageur et fourre-tout qui récupère les inconditionnels de *Star Wars* et leur foi en un futur taillé au laser, le film s'engouffre dans le noir tunnel de la science-fiction horrifique. Plagiat d'*Alien* à la scène près, *Mutant* tente de redécouvrir l'agressivité élégante de Ridley Scott dans une inflation d'images clinquantes et de sons grinçants comprimés par un montage sciemment incohérent. Incapable de faire le tri, le spectateur se câle aussitôt dans une passivité décervelée où ses globes occulaires font office de terminaisons nerveuses. Néanmoins, ce dépaysement-massue n'est que momentané, le temps calculé de conditionner le public à la primarité de sa participation : celle du voyageur.

Sûre de cet atout, la technique d'Allan Holzman est seule à palier l'invraisemblance culottée du spectacle. L'effet réussi d'un recadrage dans l'axe impose une angoisse immédiate, bien au-delà de l'imbécilité flagrante d'une victime désignée libérant sans raison apparente le redoutable mutant. Il n'y a de ce fait pas de mise en scène au sens propre puisque le réalisateur joue sans cesse de la notion d'inéluctabilité en faveur du monstre. Ce choix lui permet de ne pas se compliquer la vie, trop conscient qu'il est de la vulgarité sur commande de son scénario. *Mutant* est, à cet égard, un film de producteur car le réalisateur n'est que l'ouvrier d'une chaîne de fabrication supervisée par un contremaître nommé Roger Corman. A l'opposé des premiers films de la Hammer, la création originale, née d'une concertation, y est non seulement impossible mais hors-la-loi. *Mutant* relève donc du train-fantôme sans la prise de conscience poétique d'un Tobe Hooper.

Ainsi, les rapports humains passent après l'effet et souvent en dépendent. Nous ne les comprenons, par exemple, que lorsque l'un des personnages réduit à l'état de gélatine sanguinolente est pleuré par un autre. Avec violence, la réalisation s'astreint à visualiser les émotions qui auraient gagné à être discrètes et les assène sur le public en mettant à profit l'emphase des spots publicitaires. Les flashes subliminaux d'un couple nu pendant une scène d'angoisse montrent à quel point *Mutant* représente un cinéma aux prises avec son modernisme. Dans cette course à l'outrance, le moindre incident de second ordre aboutit à un carnage (le labo dévasté plein de cobayes broyés), le moindre cadrage s'explique en terme d'ivresse... La scène d'amour observée par une tierce personne tripotant une sorte de yoyo électronique dont le sifflement accompagne une musique disco vrombissante est un morceau de bravoure ringard, un merveilleux moment de satisfaction gratuite. Beau comme une réclame pour bain moussant où un petit malin se serait amusé à glisser un monstre dans la baignoire...

Redite de *Humanoids from the Deep* à la puissance 1000, de *Galaxy of Terror* à la puissance 10, *Mutant* marque l'accession de la série B au stade de la technique la plus sophistiquée. Seule, cette énergie visuelle peut aujourd'hui encore soutenir une action aussi linéaire pour 76 minutes bien tassées de terreur visqueuse. Une durée qui, en tout cas, confine le film dans les limites des double-programmes de drive-in... Mais, au vu de l'archétype des années 50, l'évolution du « Bug-eyed monster » ne se résume pas ici au travail photographique.

Mutant est un mélange très intime d'intelligence et d'inconstance, de maturité et de bassesse. Des points forts de la création de Ridley Scott, le réalisateur n'aura retenu que le manque de fiabilité du matériel radio et audio qui creuse l'incommunicabilité entre les victimes potentielles (le silence sur

l'image télé d'un massacre). En revanche, le monstre a bénéficié d'un attachement quasiment morbide. Les phases de transformation et de défense du Alien de Giger étaient de trois. Les métamorphoses du Mutant sont au moins une dizaine et ses moyens de survie sont calculés sur le nombre de ses victimes. L'effet de surprise est gagné d'avance ! Si le Alien imposait son horreur par le biais d'une étude précise des réactions humaines, son successeur est une fois pour toutes le centre, le cœur de l'action, la vedette absolue du show. Ses partenaires ne sont que broutilles et, à loisir, la réalisation caricature les personnages à défaut de les cerner vraiment. En fait, le « teenager » qui, hier encore, était le « 4-heures » favori des psycho-killers subsiste à traver ses figures-pion aux désirs libidineux et aux émotions inexistantes. Pas étonnant que l'unique essai de communication avec la « chose » se conclut ni plus ni moins pas une sanction de type sexuel où le monstre réinvente le supplice du pal !
Il ne faut pas voir dans cette volonté de couper les ponts entre les deux parties, la haine de « l'étranger » qui caractérisait la SF des « fifties » mais davantage un moyen définitif d'amener le récit dans une horreur toute puissante. La mort est l'unique issue pour ces personnages allant et venant toujours plus près du péril dans une application pure et simple du gothique au décor futuriste (héroïnes en déshabillés, couloirs obscurs, musique d'orgue). Mais, *Mutant* reste un film moderne, ne serait-ce que dans sa grande idée d'opposer ces clichés humains à un monstre épris de surconsommation qui transforme tout ce qu'il attrape en nourriture. Cette aventure serait le parfait cauchemar de l'adolescent soudain propulsé à la place de son hamburger. Bardé de cicatrices et de croutes radio-actives, le héros fait en cela office de steak cuit à point fuyant à travers des pièces transformées en étals de boucher, une créature gastronome aux machoires proéminentes et dégoulinantes de bave. Et, quand, terrassés, nous assistons à la mise à mort par voie intestinale du dévoreur géant, le doute n'est plus permis. *Mutant* est un film de grande bouffe.

C.G.

ONE DARK NIGHT

Avec *One Dark Night*, Tom McLaughlin réalise son premier long métrage, par lequel il affirme un réel talent et des dispositions certaines tant sur le plan technique que sur le plan artistique.
Il réussit avec brio à mettre en scène un scénario original par son contenu mais traité avec une virtuosité qui allie totalement une atmosphère d'épouvante classique par son climat étrange et inquiétant, et une technique d'action moderne à l'horreur omniprésente grâce aux remarquables effets spéciaux de Tom Burman.
Le thème abordé dans *One Dark Night* (ex. : *Rest in Peace)* est celui des sciences para-normales, qui trouvent par ce film un terrain de développement peu usité dans son fond et rarement pratiqué de manière aussi rythmé par sa force. Le professeur Raymar, l'une des plus brillantes somnités de sa profession, vient de décéder alors qu'il avait annoncé avoir enfin abouti dans ses recherches, par la découverte d'un ultime secret lui permettant de contrôler des expériences de télékinésie par-delà la mort. De fait, ses obscurs travaux l'avaient conduit de son vivant à se substituer à une sorte de vampire psychique pouvant à son aise soustraire l'énergie mentale de ses adeptes et élèves et à l'utiliser ensuite.
Sa dernière expérience fut d'ailleurs tragique pour les participants qui la vécurent, Raymar les ayant vidés de toute substance vitale, ce sont 5 cadavres qui furent retrouvés au milieu d'un appartement semblant avoir été dévasté par des furies parce qu'il avait servi de terrain aux essais de télékinésie d'une violence terrifiante exercés par le professeur. C'est d'ailleurs sur ces images percutantes que s'ouvre le film, après un plan admirablement filmé sur l'arrivé des 5 ambulances requises.





La mort de Raymar laisse donc penser à ceux qui lui étaient proches qu'elle est de sa part une action préméditée dans l'optique de ses travaux. Sa fille Olivia, qui a toujours craint et admiré ce père fantastique est de ceux-là, et les perceptions médiumniques néfastes qu'elle perçoit ne font que confirmer ses craintes.
Sur ces entrefaits, alors que Raymar vient d'être enterré, deux jeunes collégiennes, Carol et Kitty, incitent leur camarade Julie à venir passer une nuit seule dans le mausolé en manière de test, lequel s'il s'avère concluant lui permettra d'être admise dans le club des « Sisters ». Julie, peu convaincue par l'intérêt de cette démarche, finit par accepter et c'est sans trop de crainte qu'elle s'apprête à passer sa nuit-test. C'est ainsi que commence un horrible cauchemar mené par Raymar, et, du moins le croient-elles, par Carol et Kitty décidées à effrayer Julie, mais qui seront victimes de leur propre jeu. Raymar, livré dans l'au-delà à sa folie meurtrière, ramène à l'état de zombies quelques voisins de sépulture qui vont terroriser les jeunes filles tout comme les spectateurs.
Olivia, qui a perçu ces événements, va se précipiter vers la crypte où elle arrivera juste à temps pour sauver Julie de la pensée du professeur avant de le réduire à néant en lui retournant par miroirs les ondes électriques vitales qu'il projetait.
One Dark Night est un petit film réussi grâce aux moyens que lui a donné l'équipe qui a contribué à sa réalisation. Un scénario original, intelligemment réalisé à un rythme vif et précis, une équipe d'acteurs jeunes et dynamiques qui échappent à la mièvrerie habituelle en rendant leurs personnages concrets, et une atmosphère soignée où une tension habilement dosée s'installe progressivement, voilà bien des éléments d'intérêt pour *One Dark Night*. Si l'on ajoute à cela la qualité marquante apportée aux effets spéciaux pour les zombies animés de la crypte, ainsi que ceux des projections d'objets les plus divers plantés aux murs pour les scènes de télékinésie, on obtient un cocktail du meilleur goût qui donne à *One Dark Night* un pétillant des plus savoureux !

C.K.

PARASITE

Plusieurs films en relief cette année à Cannes. Le procédé semble redevenir à la mode. Mais c'est paradoxalement la grande malchance d'une production comme *Parasite*. Elle aurait pu faire impression si elle avait été la seule de son espèce ; mais on avait revu deux jours plus tôt dans la même salle le *Frankenstein* de Paul Morrissey. Celui-ci avait su mettre le procédé du relief au service d'une véritable esthétique et d'une authentique intrigue, en usant du mauvais goût avec bon goût, au point de reconstituer parfois certains tableaux classiques. Une scène comme celle des chauves-souris attaquant le laboratoire de Frankestein — et en même temps les spectateurs ! — conciliait étonnamment esbroufe et poésie.
Loin de tendre vers un semblable équilibre, *Parasite* recherche (et atteint) le mauvais goût pour le mauvais goût. Le relief n'est jamais utilisé pour mettre en valeur un décor ou pour susciter simplement un malaise ; il est tout entier concentré sur les explosions de tumeurs causées par le parasite du titre ou sur de sanglantes trucidations. Le sommet est atteint lorsqu'un filet de sang dégouline sur le nez du spectateur par l'extrémité d'un tuyau planté dans la poitrine d'un personnage. A la rigueur, cette politique du répugnant pourrait séduire si elle était justifiée par une intrigue, mais *Parasite* n'est de ce point de vue qu'une pâle copie d'*Alien :* un médecin libère malencontreusement au cours de ses expériences des virus qui se développent dans les corps humains pour en rejaillir sous la forme de monstres. Pour boucler son histoire, le scénariste ne trouve rien de mieux qu'un conventionnel incendie final. Comme ni Giger, ni Ridley Scott, ni les espaces intersidéraux ne sont au rendez-vous, on serait finalement plus près des *Raisins de la mort* de Rollin.

F.A.L.

THE SLUMBER PARTY MASSACRE

Qu'on ne s'y trompe pas : derrière ce titre qui évoque volontairement une mode lancée huit ans plus tôt par Tobe Hooper se cache une sympathique série B, avouant dès le générique le ton qu'elle entend donner au thème hyper-rabaché des teenagers qui-se-font-massacrer-par-un-tueur-dément : celui de la parodie, traitement annonçant la fin d'un genre parvenu à saturation auquel Amy Jones, la réalisatrice, donne en quelque sorte le coup de grâce.
Reprenant donc le canevas du « film type » (les étudiantes superficielles, la party qui se prépare et le tueur qui rôde), l'auteur ne recule ni devant une mise en scène intentionnellement « cheap » mais efficace (suspense solide, chocs bien amenés), ni devant les clichés que l'on a pour l'occasion poussés jusqu'à l'extrême. Tout y est, même le cadavre dans le réfrigérateur ! On a seulement pris le parti d'en rire. Et cela ne pose aucun problème lorsqu'on a vu la tête du tueur suant à grosses gouttes : elle est irrésistible ! Sans parler de l'arme qu'il affectionne (une lourde perceuse portative) : elle ferait plutôt office de boulet tellement elle entrave sa démarche...
Du côté des victimes, le scénario n'a pas lésiné non plus sur l'humour noir. Témoin la scène où, à la lumière des bougies, trois étudiantes prises au piège mais néanmoins affamées par tant d'émotions fortes oublient la menace qui les guette pour dévorer à belles dents une pizza sur le corps à peine refroidi du livreur trucidé deux minutes plus tôt sous leurs yeux !
D'une telle éxagération nait la complicité avec le spectateur dont on espère qu'il prendra un malin plaisir à apprécier le film au second degré jusqu'au dénouement sauvage et sanglant qui reprend à sa manière le « gimmick » d'*Halloween* où le tueur mutilé, perforé, éventré n'en finit plus de mourir...
La réalisation est adroite, parfois complexe même, et en dépit de quelques fautes de rythme et de logique (serait-ce voulu ?)*The Slumber Party Massacre* réussit à se hisser au rang des distractions honnêtes, sans prétention. Il est vrai que le film refuse de se prendre au sérieux. C'est donc tout à son honneur.

G.P.

TATTOO

Sorti sur les écrans new-yorkais en octobre dernier, *Tattoo* partage avec *Looker*, à l'affiche à la même période, la palme du plus cuisant échec commercial de l'année 81 aux U.S.A. Aujourd'hui retitré *A Touch of Madness*, le film espère entamer une nouvelle carrière sur les marchés internationaux... Si les spectateurs américains ont été rebutés par un film qu'ils pensaient être une sorte de documentaire sur les tatouages, ils se sont mépris. *Tattoo* est un thriller érotique teinté de terreur, l'histoire d'une passion destructrice, d'un amour fou et fascinant. Fascinant comme le tatouage, un art et une façon de vivre, sur lequel repose la clef du film. Ces images indélébiles gravées pour toujours sur le corps revêtent une signification sexuelle dans la mesure où elles *font partie* du corps, et aux yeux de Bruce Dern, pour qui le tatouage représente la seule forme d'expression, l'amour, plus que jamais, doit se traduire en tatouages : l'unique chose qu'il puisse offrir à l'être aimé — Maud Adams — comme preuve de lien et de fidélité éternels.



De cette situation, qui, d'inoffensive, devient vite extraordinaire puis obsessionnelle et maladive, nait le drame : il n'est pas d'amour possible si celui-ci est à sens unique. D'où cet acte insensé, désespéré, de la part de Bruce Dern : kidnapper et séquestrer, même si cela doit être pour la vie, la personnification de l'idéal féminin. Dans sa seconde partie, le film développe donc le thème angoissant des relations otage/kidnappeur dans une atmosphère étouffante et extrême, engendrant les degrés successifs qui vont de la violence à l'abattement, de l'amour à la haine, de la compréhension à l'incommunicabilité, de la raison à la folie.
Le film est continuellement basé sur des oppositions. Elle, indépendante et à l'image du monde superficiel où elle évolue, celui de la mode. Lui, renfermé, possessif, profond. Elle vit dans un luxueux appartement de Manhattan, entourée d'amis et d'amants. Il lui offre une bâtisse délabrée et isolée sur une plage du New Jersey et l'enferme dans un placard pour la punir lorsqu'elle tente de s'échapper...
N'entreprenant que de très lointaines parentés avec *The Collector* ou *Psychose*, *Tatto* ne ressemble à aucun autre film et vient se ranger parmi les œuvres les plus originales de ces dernières années. Car le film éveille une sensibilité différente, plus profonde. Enfouie en nous, elle ne demande qu'à briser ce carcan de pudeur pour sourdre du corps humain auquel *Tattoo* donne une signification nouvelle et pure... comme une œuvre d'art.
Le film méritait donc une approche délicate et particulière que Bob Brooks, avec un souci du détail et un penchant pour les prises de vue inhabituelles (il vient de la publicité et signe là son premier long métrage), est parvenu à signifier. Approche authentifiée par un duo d'acteurs exceptionnels. *Tattoo* est une œuvre subjugante. C'est aussi un film à l'image de ses fabuleux tatouages exotiques : comme les cicatrices, il marque pour la vie.

G.P.

L'AUSTRALIE

CROSSTALK

Le mot *crosstalk* désigne en anglais la joyeuse confusion qui s'installe dans les conversations lorsque deux lignes téléphoniques se superposent. Mais le film *Crosstalk* est lui-même le résultat d'un croisement inattendu entre *Fenêtre sur cour* et *2001 : l'odyssée de l'espace.* Grâce à son ordinateur domestique — une sorte de système *Télétel* — un paralysé découvre qu'un meurtre a été commis par l'un de ses voisins. Peut-être faudrait-il dire, plus exactement, que c'est l'ordinateur qui lui *fait* découvrir la chose. Car, dans cette enquête,

Suite page 75

Actuellement sur les écrans



COMPLETEZ VOTRE COLLECTION DE L'ECRAN FANTASTIQUE :

1 *Dossiers :* Le 6e Festival de Paris. Frankenstein. *Entretiens :* Christopher Lee, Edouard Molinaro.

2 *Dossiers :* Peter Lorre. La guerre des étoiles. *Entretiens :* George A. Romero, Milton Subotsky, David Cronenberg.

3 *Dossiers :* E.C. Kenton. L'invasion des profanateurs de sépulture. *Entretien :* Gordon Hessler.

4 *Dossiers :* Le Prisonnier. Abbott & Costello et le fantastique. *Entretien :* Kevin Connor.

5 *Dossiers :* Le 7e Festival de Paris. Edward Cahn. R.L. Stevenson. *Entretien :* Steven Spielberg.

6 *Dossiers :* Wills O'Brien. Dwight Frye. *Entretiens :* Paul Bartel, Jeannot Szwarc.

7 *Dossiers :* Lon Charney Jr. Conrad Veidt. *Entretiens :* Brian de Palma, Dan O'Bannon.

8 *Dossiers :* Star Crash. Lionel Atwill. *Entretiens :* Luigi Cozzi, Caroline Munro.

9 *Dossiers :* Le 8e Festival de Paris. Jules Verne à l'écran. *Entretiens :* Werner Herzog, J.L. Moctezuma.

10 *Dossiers :* Moonraker. Les 1001 nuits. La Fiancée de Frankenstein. *Entretiens :* Ralph Bakshi, Lewis Gilbert.

11 *Dossiers :* Le magicien d'Oz. Georges Franju. Rod Serling. *Entretien :* Ridley Scoot.

12 *Dossiers :* Le 9e Festival de Paris. *Entretiens :* Ray Harryhausen, Piers Haggard, Nigel Kneale.

13 *Dossiers :* L'Empire contre-attaque. Star Trek. John Carpenter. *Entretiens :* Irvin Kershner, Robert Wise.

14 *Dossiers :* Le trou noir. *Entretiens :* Nicholas Meyer, William Lustig, Charles Kaufman.

15 *Dossiers :* Superman 2. Flash Gordon. *Entretiens :* Colin Chilvers, Michael Hodges, Terry Marcel, Alexandro Jodorowsky.

16 *Dossiers :* Le 10e Festival de Paris. Les effets spéciaux de L'Empire contre-attaque. *Entretiens :* Lucio Fulci, Robert Powell.

17 *Dossiers :* New York 1997. Le choc des titans. Vincent Price. *Entretiens :* John Landis, Ernest Borgnine, Donald Pleasence.

18 *Dossiers :* Les effets spéciaux de Star Trek. Le voleur de Bagdad. *Entretiens :* Desmond David, Michael Powell, Roger Corman.

19 *Dossiers :* Peter Cushing. Cannes 81. *Entretiens :* Ruggero Deodato, David Cronenberg.

20 *Dossiers :* Outland. Les effets spéciaux de Hurlements. *Entretiens :* Ray Harryhausen, David Hemmings, Joe Spinell, Oliver Stone.

21 *Dossiers :* Les loups-garous à l'écran. Les effets spéciaux d'Altered States. *Entretiens :* Roy Ashton, Jean Marais.

22 *Dossiers :* 11e Festival de Paris. Vincent Price à Paris. Les Aventuriers de l'Arche Perdue. *Entretiens :* Lucio Fulci, H. Ford.

23 *Dossiers :* Le Cinéma Fantastique Australien. Conan. Wolfen. Mad Max 2. *Entretien :* Georges Miller.

24 *Dossiers :* Le Dr Who. Wes Craven. Fire and Ice. *Entretiens :* Vincent Price, Meobius, René Laloux.

25 *Dossiers :* Cannes 82. Tom Burman. Evil Dead. L'épée sauvage. *Entretiens :* Don Coscarelli, Stephen King.

N° 1 à 21 : l'exemplaire 17 F
N° 22 et suivants : l'exemplaire 20 F
Frais de port : France : 1,60 F par exemplaire
Europe : 3,30 F par exemplaire
Commandes : MEDIA PRESSE EDITION
92, Champs-Elysées 75008 PARIS

TOM BURMAN

Lorsque l'on dresse un rapide bilan des plus grands maquilleurs du cinéma fantastique apparaît régulièrement en tête de liste Tom Burman, considéré par tous les professionnels de l'industrie cinématographique comme le « Parrain » d'un nouveau style d'effets spéciaux de maquillage.
Tom Burman a en effet été le premier à créer un véritable studio entièrement consacré à cet art où, avec l'aide de son fils et de toute une équipe d'apprentis-maquilleurs — mais aussi parfois seul — il peint, dessine, moule, façonne et anime les créatures et les crimes les plus délirants imaginés par les scénaristes et réalisateurs de Hollywood. Tom a aussi ces qualités rares de pouvoir prévoir ou imaginer lui-même les effets les plus saisissants et de travailler en un temps record, ce qui a sauvé dans le passé bien des producteurs d'un mauvais pas.
Quelques titres de films auxquels a contribué cet artiste suffisent à imposer le respect : Soudain les monstres, Phantom of the Paradise, L'invasion des profanateurs, Demon Seed, Rencontres du troisième type, Cat People, L'île du Dr Moreau, L'homme qui venait d'ailleurs...
Lorsqu'ainsi on pénètre dans les studios Tom Burman, on a l'impression étrange d'être accueilli dans un musée fantastique par des créatures diaboliques prêtes à se jeter sur vous à la moindre défaillance ! Masques de cire, membres mutilés, petits personnages sataniques, créatures grotesques. On reconnaît immédiatement les « humanimaux » du Dr Moreau, le moulage de David Bowie, les panthères sculptées de Cat People...
Doté d'un solide bon sens, d'une exemplaire courtoisie, Tom Burman, avec ses bras tatoués et son visage de baroudeur des mers, respire une certaine bonhommie d'où se dégage un grand sens de l'humour, mais aussi de l'imaginaire : ses yeux semblent cacher mille et une merveilles passées, depuis ses débuts avec son père — qui collaborait alors avec Jack Pierce — et à venir : The Thing, *mais aussi des projets personnels que Tom Burman aimerait mettre lui-même en scène.*
Tom Burman a collaboré à plus de 200 films pour le cinéma et la télévision depuis ses débuts en 1966. Il semble aimer se consacrer presque exclusivement au cinéma fantastique, pour notre plus grand plaisir : son immense expérience et son imagination fertile nous réservent bien des surprises, Tom s'avérant en outre un amoureux de son métier, qu'il pratique avec le professionnalisme le plus profond.
Voici donc un premier tour d'horizon de la carrière de Tom Burman qu'il nous commente lui-même, mais nul doute que nous aurons l'occasion de le retrouver prochainement dans ces pages.

Barbara Carrera, entourée des « humanimaux » de « L'île du Dr Moreau », de Don Taylor.



Entretien avec Tom Burman

Pourriez-vous nous parler de vos débuts ?

Mon père était un sculpteur assez célèbre en Amérique, il vivait alors sur la côté Est ; lorsqu'il est venu s'établir ici, à Los Angeles, il a commencé à travailler pour les studios de cinéma. Il y faisait un peut de tout : effets spéciaux, maquillage, etc. Tout en travaillant pour les studios, il devint spécialiste en matière de plastique et de caoutchouc. Cela se passait dans les années 30 et 40, et il travaillait souvent avec Jack Pierce, qui, comme vous le savez, fut le maquilleur des *Frankenstein* avec Karloff, également de films comme *La momie,* et, parfois, mon père fabriquait lui-même les masques en caoutchouc, parce que Pierce n'aimait pas du tout cette matière. Et mon père, en œuvrant dans le cinéma, se dit qu'il aimerait bien faire carrière dans le maquillage ; il s'était aperçu que le maquillage était une des branches les plus créatives de la profession. Un peu plus tard, je l'aidais à travailler pour son propre compte ; il s'occupait principalement d'effets spéciaux et était accessoiriste. C'est donc ainsi que j'ai pu obtenir une formatiion sur les propriétés de telle ou telle matière : le plastique, le caoutchouc, ...

Puis ce fut l'armée, où j'étais dans les Marines. Je fis ensuite plusieurs sortes de travaux et métiers bizarres, enfin, un jour, je décidai de « monter » à Hollywood et de travailler dans cette branche. J'ai ainsi pu travailler dans un endroit spécialisé dans la confection des « masques » : les studios de Don Post. Mon père les avait aidés à fabriquer leurs masques, très beaux, il les a également aidés à monter leur entreprise. John Chambers travaillait avec eux pour construire des statues de cire d'acteurs de cinéma pour un musée canadien, à Niagara Falls. J'ai été employé là-bas comme sculpteur. Puis il y eut une première à la Fox, et un peu plus tard, une personne de cette compagnie est venue me voir au studio et m'a dit qu'il y avait une place de libre chez eux. J'en ai parlé à John Chambers, qui m'a dit qu'il allait s'en occuper pour moi, ce qu'il a fait, mais il a complètement oublié de m'en parler ensuite. Je lui ai rappelé et il m'a déclaré, affolé, qu'il fallait les voir d'urgence. J'y suis donc allé



« L'invasion des profanateurs de sépulture ».



et les gens de la Fox m'ont tout de suite demandé : « Pouvez-vous commencer lundi ? ». J'ai donc débuté comme assistant-maquilleur et ai fait toutes sortes de maquillages. Et c'est à ce moment précis qu'ils attaquaient la production du film *La planète des singes.* John Chambers était alors en Espagne, travaillant à un show TV. Je leur ai conseillé de faire appel à lui, puisqu'il m'avait rendu service auparavant, il était normal de faire de même pour lui. Il est donc venu à la Fox faire *La planète des singes* avec moi comme assistant, et il est ensuite resté à la Fox comme technicien de laboratoire. Nous avons collaboré ainsi pendant trois ans, après quoi je suis parti, j'ai travaillé pour divers films de cinéma et de TV avec et sans effets spéciaux. A cette époque, j'ai fait un film qui s'appelait *The Ardry Papers,* qui racontait la vie de l'homme moderne depuis son origine. Le film ne fut jamais distribué, mais comme les maquillages semblaient trop bons pour être abandonnés, *Ardry Papers* est devenu une série TV, *Primal Man.* Elle décrivait les activités de l'homme primitif, telles que la chasse, et la découverte du feu. Pour cela, il me fallait un endroit assez grand pour travailler, un studio, et nous avons acheté ce bâtiment, à Van Nuys (un quartier de Los Angeles) pour préparer la série. Nous nous sommes associés avec John et mon frère Ellis, en 1971. Nous employâmes 14 artistes-maquilleurs qui travaillèrent pendant 12 semaines. John cependant ne voulait pas travailler sur cette série, on a donc rompu notre association. John voulait prendre sa retraite, et il est actuellement en semi-retraite. Donc, mon frère et moi avons repris ensuite en mains le studio, où l'on fait de tout : accessoires, effets spéciaux, effets spéciaux de maquillage, etc. Après la série TV, n'étant pas certain de pouvoir continuer à garder le studio, mon frère et moi avons accepté tout ce que nous pouvions trouver. Parfois, nous travaillions sur six projets à la fois...

La création d'un studio, premier du genre

Ce fut le premier studio de ce type aux USA ?

Oui.

Votre premier travail en tant que directeur des effets spéciaux de maquillage fut *Phantom of the Paradise ?*

Oui, nous avons maquillé le personnage principal : son visage, ses dents en argent, également son casque.

Comment se fait un tel maquillage ?

On prend la tête, le visage de l'acteur, dont on fait un moule. De là, je sculpte les défigurations, les traits horribles qui apparaissent dans le film, ...

Est-ce également vous qui concevez le maquillage ?

Parfois, oui. Il arrive que le metteur en scène ou le producteur n'aient aucune idée de ce qu'ils veulent, et je leur fais des suggestions dans ce cas. Quelquefois, ils ont des idées bien précises, et à d'autres occasions, on définit les idées entre le directeur artistique, le réalisateur, le dessinateur de production et moi-même. Toutes ces différentes manières de travailler peuvent donner de très bons résultats.

Pouvez-vous nous donner un exemple d'un film dont vous avez personnellement conçu le maquillage ?

Eh bien *Phantom of the Paradise* ou encore *L'Invasion des profanateurs* et, dernièrement, *Cat People.* Pour ce film, j'ai fait toute la transformation de Nastassia Kinski en chat, et également celle de Malcolm McDowell. Toutefois, dans le film, on ne voit pas vraiment la métamorphose de Malcolm, on *devine* qu'elle commence à s'effectuer : on voit le début, mais pas tout, car on a décidé de garder cela pour la fin, quand Nastassia se transforme également. Je me suis occupé des blessures que ces félins infligent à leurs victimes, ainsi cette scène assez horrible où l'on voit le bras arraché d'une personne, et cette dernière allongée au sol, en train de hurler, amputée de son membre. Enfin, j'ai fabriqué des félins mécaniques, pour de gros plans de griffes, ainsi que des têtes d'animaux articulées pour les gros plans avec acteurs. Nous avons dû avoir recours à cet artifice car il était beaucoup trop dangereux de laisser les acteurs à portée d'une vraie panthère, qui est un animal imprévisible. Mais, pour que l'illusion soit parfaite, il fallait que la peau de l'animal mécanique bouge et roule avec le mouvement des muscles. J'ai réussi à obtenir cet effet en fabriquant ce qui est à ma connaissance la première fourrure synthétique élastique. Pour cela, j'ai enlevé tous les poils d'une fourrure synthétique allemande appelée « fun-fur », et je les ai recollés sur une mince couche de caoutchouc. Grâce à ce système, la « peau » de la panthère est très souple, et le fauve semble bien vivant.

TOM BURMAN

Vous occupez-vous généralement beaucoup d'effets mécaniques en plus des maquillages ?

Je suis nécessairement amené à m'occuper d'effets mécaniques car, en fait, les effets spéciaux visuels que je réalise sont tous reliés à la mécanique, comme par exemple la duplication d'une tête ou d'une langue, un œil, une bouche articulée, etc. Voilà le genre de choses dont je suis responsable, mais mon frère est un spécialiste pour tout ce qui concerne cet aspect mécanique. Bien sûr, c'est également mon domaine, mais quand on en arrive à des effets contrôlés par radio ou par ordinateurs, je laisse mon frère s'en occuper. Il a une entreprise qui s'appelle « Cosmikinetics », et qui se charge de ça : je dois dire que tout ce qu'il fait est formidable. A l'origine, il avait débuté comme mécanicien dans la marine, et il a travaillé 15 ans. Il est doué pour tout ce qui touche à la mécanique, il est vraiment brillant. Etant donné qu'il est plus âgé que moi, il avait assisté mon père quand ce dernier s'occupait d'effets spéciaux, voici des années...

Vampirisme et télé-kinésie

Combien de personnes travaillent avec vous dans ce studio ?

Cela dépend, parfois vingt personnes, parfois une seule comme aujourd'hui.

Vous ne travaillez pas exclusivement pour des films fantastiques ?

Non, je me suis occupé ainsi d'effets spéciaux pour le film *Escape from Alcatraz*, mais il m'arrive aussi de ne faire que quelques trucages pour un film, comme par exemple *Resurrection* : la scène où cette femme paralysée des jambes, qui sont recroquevillées, voit ces dernières s'allonger peu à peu jusqu'à reprendre des formes normales. Mon frère s'est chargé du côté mécanique, et j'ai construit ces jambes.

Il est impossible de remarquer qu'il s'agit d'effets spéciaux dans le film, la scène semble tellement naturelle !

Oui, personne n'a cru qu'il s'agissait de trucage. C'est le genre d'effets que je fais beaucoup, mais on n'en parle en général pas souvent parce que ce ne sont que des détails dans ces films.

Y a-t-il un domaine qui vous intéresse plus particulièrement dans votre métier, par exemple imaginer des créatures jamais vues ou déformer le corps humain ?

Eh bien, ce qui m'intéresse surtout, c'est de prévoir, d'imaginer des effets spéciaux pour un script auquel je crois. Ainsi, j'ai fait les effets spéciaux de films comme *Happy Birthday to Me* ou *Massacre à la St-Valentin*, qui ne sont pas des productions qui m'intéressent, toutefois cela m'a amusé d'effectuer les trucages de ces films qui ont beaucoup plu, avec tous ces meurtres insensés et souvent assez horribles. Par exemple, dans *Happy Birthday to Me*, j'ai montré un visage de garçon broyé par les rayons de la roue de sa moto. C'est d'ailleurs une scène à laquelle j'ai beaucoup participé, tant au niveau de l'écriture qu'à celui de la réalisation. Mais il n'y a pas de doute que j'étais bien plus motivé par une œuvre telle *Cat People*. L'idée était excellente, ainsi que le scénario, le metteur en scène, le directeur artistique, etc. Tout le monde était à l'avance enthousiasmé par ce film. *Rest in Peace* [devenu *One Dark Night*] fut l'un des films qui m'ont le plus intéressé, car c'est un de mes amis qui a écrit le scénario. J'ai aidé cet ami à trouver de l'argent pour financer le projet, et nous avons ainsi collaboré ensemble ; ma collaboration au film pour tout ce qui touche aux effets spéciaux de maquillage, qui y prennent une grande place, a, je crois, beaucoup servi le film pour trouver un financement...









Les différentes étapes de la fabrication d'un monstre aux studios Tom Burman (« The Beast Within »).

Nous avons rencontré le réalisateur...

Oui, Tom McLaughlin, c'est un garçon très gentil. On s'est connu pendant le tournage de *Prophecy* : c'est lui qui jouait dans la peau du monstre ! Tom est un mime à l'origine, il a travaillé en France avec Marcel Marceau. D'ailleurs, dans *Prophecy*, il y a 4 ou 5 autres « monstres » que j'ai réalisés, d'autres moules de cette créature géante, pour des scènes où l'on voyait le monstre dans le lac, s'avancer dans la nuit, faire toute sorte de choses qui ne figurent pas dans le montage final. En fait, la même créature, mais vue différemment, afin de montrer dans le film qu'elle avait plusieurs visages différents. Il y avait des gros plans où l'on voyait la langue sortir de la bouche, les yeux s'animer... Ce monstre mécanique faisait beaucoup de choses, on voyait de la salive sortir de sa gueule, ses oreilles bouger, mais quand ils en sont venus au montage, ils n'ont gardé qu'un seul de ces monstres, c'est pourquoi le film n'a pas marché.

Chaque fois qu'on voit le monstre, il s'agit presque toujours du même plan.

Oui, celui où l'on voit de face le monstre avancer dans les arbres... C'est ridicule !

On peut d'ailleurs en dire de même pour tout le film d'une manière générale...

Pourtant, on a conçu beaucoup de scènes sanglantes qu'ils n'ont pas gardé, des têtes humaines arrachées avec un matériel jamais utilisé pour ce genre de choses : de la gélatine, et, en-dessous, du plâtre. Lorsque la griffe du monstre s'abattait sur quelqu'un, tout le visage était arraché en une fraction de seconde, et on voyait le crâne à nu. Mais cela devint si violent, comme beaucoup de films auxquels j'ai participé, qu'ils ont enlevé la plupart de ces scènes. Je crois que le film aurait été meilleur avec toutes ces scènes, aurait eu plus de succès, parce qu'ils ont conçu ce film au départ avec l'idée d'en faire quelque chose de très, très sanglant. Ils ont essayé de changer en cours de route l'esprit du film, mais c'était trop tard.

Parlez-nous de *One Dark Night*...

J'ai vu le film, mais sans qu'il ne soit complètement terminé, il y manque encore les

effets spéciaux optiques, la musique, etc. C'est un très bon petit film, vraiment. Mais il n'y a pas de sang, pas une goutte dans tout le film.

C'est un film qui parle des pouvoirs de psycho-kinésie d'un homme, une sorte de docteur russe diabolique, tel un Uri Geller et il a toujours déclaré qu'il garderait ses pouvoirs dans l'au-delà. Il y a deux histoires en parallèle dans le film, la seconde nous montre une adolescente qu'une autre initie afin de l'intégrer à un groupe de jeunes : elle l'accompagne dans un mausolée, si elle y reste toute la nuit, elle pourra faire partie du club. Mais les autres font peur à la fille, la nuit, ils l'espionnent, lui renversent des produits, se mettent à hurler, etc. se moquent des tombes lorsque soudain, par psycho-kinésie, les cercueils se mettent à se déplacer un peu partout, les morts sortent et se meuvent en lévitant à l'horizontal. Lorsque l'énergie qui se dégage arrête de les toucher, les corps retombent au sol, puis se mettent à léviter à nouveau et bloquent les filles dans le mausolée. Ce personnage principal, le savant, a de l'électricité qui sort de ses yeux, comme un rayon laser, et va animer les morts. A la fin du film, la propre fille du savant, va lui montrer son reflet dans un miroir et son visage va se désintégrer, va tomber en miettes et puis plus rien ! C'est vraiment un film assez passionnant !

Le seul problème, c"est que la compagnie qui a financé le film, a confié à des personnes que ne connait pas le réalisateur, Tom McLaughlin, le soin de faire la musique et les effets spéciaux optiques, donc j'espère qu'ils auront assez de goût pour ne pas couper les scènes intéressantes du film, car le montage aura lieu sans la présence de Tom, ce qui est très dommage. Ce garçon est très jeune, et très sympathique.

Etant donné que les maquilleurs de films fantastiques occupent maintenant une place prépondérante dans la profession cinématographique, les producteurs prennent-ils plus au sérieux ce métier et vous contactent-ils pour tel ou tel travail suffisamment longtemps à l'avance ?

Des disciples dans le monde entier

C'est toujours la même chose : parfois on me laisse un délai assez long, parfois pas. J'ai une réputation à Hollywood selon laquelle je travaille très rapidement, par conséquent, quand ils ont énormément de temps devant eux, ils font appel à des gens comme Dick Smith ou Rick Baker, car ils ont la réputation de s'atteler entièrement, exclusivement à tel projet, ils s'y dévouent pendant beaucoup de temps. Etant donné que lorsque j'ai ouvert mon studio, il m'a fallu travailler sur le plus de films possibles, et le plus rapidement possible, eh bien on fait maintenant appel à moi juste quelques semaines avant que ce qu'on me demande soit prêt à fonctionner ! C'est rare que j'ai du temps devant moi, mais c'est ma faute : c'est moi qui me suis créé cette réputation de travailler si vite !

En France, de plus en plus de personnes deviennent de réels fans du maquillage fantastique ; il doit en être de même aux USA ?

Oui, ça intéresse énormément de gens. Quand j'ai ouvert mon studio, après *La planète des singes,* il y avait Dick Smith à New York, qui faisait ça à une petite échelle, John Chambers qui le faisait à une plus grande échelle, il était même le plus connu de cette branche ; Rick Baker n'était qu'un enfant et Stan Winston faisait son apprentissage. Il n'y avait donc pas grand monde, je fus un des pionniers en ce domaine. En pratiquant ce métier, nous avons permis à des gosses un peu partout dans le monde de voir tout ce qui pouvait résulter dans les films et maintenant beaucoup de gens se passionnent pour les effets spéciaux de maquillage. Il y a environ une centaine de personnes qui viennent me voir chaque année et qui me demandent des renseignements sur ce métier qu'ils ne connaissent pas mais qu'ils veulent apprendre de tout leur cœur, et il en est de même pour Rick Baker et Dick Smith, qui aide un nombre considérable de jeunes sur la côte Est. John Chambers agissait de même à Hollywood, et maintenant c'est à mon tour d'aider tous ces jeunes à démarrer ; j'ai ainsi enseigné cette profession à des personnes originaires du Canada, d'Australie, du Mexique. Parfois le gouvernement leur accorde une bourse...

Combien de temps faut-il pour connaître un minimum de choses, savoir déjà comment réussir certains effets spéciaux ?

Cela dépend d'abord de la personne, si elle possède un sens artistique assez développé, si elle est assez douée et capable de faire des croquis, des esquisses rapidement. Puis ,il faut environ trois mois pour avoir une idée, pour commencer à comprendre ce qu'est ce métier, parce qu'en fait il faut dix ans pour être sûr de soi et vraiment *connaître* ce que c'est, être devenu quelqu'un capable de faire tout ça, à tous les niveaux, capable de connaître toutes les matières premières et de savoir parler aux gens : car ce n'est pas tout de savoir *créer*, de sculpter, de faire les moules, de savoir quel élement utiliser ; il faut aussi savoir travailler avec un directeur de production, un producteur, savoir parler à un metteur en scène. C'est très intimidant de travailler avec les plus grands acteurs ou réalisateurs au monde, en sachant que ces personnes ont énormément de poids, et le jour où vous les rencontrez pour la première fois, c'est assez paniquant.

Vous avez des apprentis qui travaillent avec vous en ce moment ?

Oui, il y en a un qui s'appelle Edward Enrickus, qui travaille avec moi depuis longtemps. Il y a tout un studio intitulé « Make-up Effects Lab » à Los Angeles, et les personnes qui y sont ont travaillé à leurs débuts avec moi, ou avec Rick Baker. Stan Winston a ouvert son studio après avoir été apprenti ici. Tom Herbert, qui œuvre beaucoup à la télévision, m'a assisté pendant longtemps.



Face aux rats géants de « Soudain les monstres ».



« The Beast Within '.



TOM BURMAN

Quel fut votre collaboration à *Rencontre du troisième type* ?

Eh bien, ces petits êtres qui sortent à la fin du vaisseau spatial, ces extra-terrestres. Il s'agissait de petites filles de six ans que j'ai maquillées. Les petites filles ont un corps spécial, que n'ont pas les petits garçons : elles ont moins de forme, elles sont bien plus rondes. Avec leurs bras et leurs jambes très longs et leurs corps et têtes ronds, ces petites filles correspondaient très bien à l'apparence qu'on voulait donner aux extra-terrestres. Lorsqu'elles descendent du vaisseau-mère, on a l'impression qu'elles dansent en marchant, cela donne une très belle séquence, je crois. Mais à ce moment-là, je n'étais pas très à l'aise, car on tournait en Alabama, à Mobile, et c'était en plein mois d'août, il faisait donc terriblement chaud, et il y avait beaucoup d'humidité — il pleuvait tous les jours — il faisait environ 43 degrés dans les bâtiments, les studios, ajoutez la fumée et vous pouvez imaginer que c'était très désagréable pour ces enfants qui étaient au nombre de 50 : 5 petits garçons et 45 petites filles. Les petits garçons ont laissé tomber dès le lendemain, mais les petites filles sont restées jusqu'au bout, c'est ainsi que je me suis aperçu que les fillettes sont bien plus fortes que les garçons !

Qu'avez-vous réalisé pour *Demon Seed* ?

La petite créature, le robot en or qui naît à la fin. Pour obtenir son apparence finale, nous avons pris un moulage du corps d'un nain, et nous avons confectionné un costume à ses dimensions en caoutchouc très fin. Nous avons ensuite fabriqué, en néoprène, les différentes plaques qui recouvrent entièrement le corps de l'enfant, et nous les avons peintes puis fixées sur le costume. Ces plaques formaient une véritable armure. Il fallait habiller le nain comme un chevalier du Moyen Age, en commençant par les jambes et en finissant par la tête. Une fois à l'intérieur, le malheureux avait du mal à bouger car les plaques se chevauchaient, rendant tout mouvement difficile. Mais il nous a fallu trois mois pour aboutir au projet définitif parce que le réalisateur Donald Cammel, n'arrivait pas à se décider ; quand on lui montrait un projet, il disait : « Non, c'est pas terrible ». Finalement, il n'a pas aimé ce qui a été retenu, il n'était jamais satisfait. En fait, on perdait du temps ; il ne nous en restait pas beaucoup et on lui a dit qu'on allait terminer de construire cette créature. Il nous a fallu recommencer trois fois la sculpture avant que, le temps aidant, on ne se décide à utiliser celle-là.

Les réalisateurs écoutent-ils en général vos suggestions en ce qui concerne la conception de telles créatures ?

Cela dépend. Parfois, il vous font confiance, mais parfois, certains ne sont jamais contents, ils pensent qu'on n'arrivera jamais à visualiser leurs idées de départ. Il est vrai qu'il y a certaines choses impossibles à réaliser *exactement* comme ils l'on reçu.

Vous préférez travailler avec des metteurs en scène qui ont des notions de ce que vous faites ou au contraire des personnes qui n'y connaissent rien et ainsi ne vous gêneront pas dans votre travail ?

En général, j'aime bien travailler avec quelqu'un qui peut me faire sentir ce qu'il cherche, et moi, je prends ces idées et je les développe, parce que, voyez-vous, à partir de la lecture du script, je peux me faire une idée de ce à quoi doit ressembler telle ou telle créature, son apparence ou la manière dont elle bouge. Mais parfois, le réalisateur a sa propre idée là-dessus

L'évolution des matières premières

par rapport au script, et cela m'intéresse davantage, car ce peut-être très différent de ce qui était prévu au départ. A partir de ce moment-là, je lui demande de collaborer avec moi, de venir voir mon travail régulièrement. Parfois, c'est très difficile, cela dépend de la personne avec qui on travaille.

Donc, il arrive que le script change à la suite de cela ?

Oui, il y a eu des cas où le script a complètement changé. Il m'est arrivé de travailler pour des films, dont le scénario se modifiait en cours de route, à la suite d'une idée, et on me demandait d'adapter ce que j'avais déjà fait, le plus rapidement possible, à ce nouveau script. Quelque soit ce que j'ai fait. Parfois, cela donne de bons résultats, mais il arrive que cela ne marche pas du tout.

Un exemple ?

Eh bien justement, *Cat People* : tout le film était sous forme de « story-boards », aussi savait-on exactement ce qu'on devait faire, mais lorsque le film a été pris en main par Paul Schrader, celui-ci a décidé de ne pas suivre ces « story-boards », de tout changer, comme par exemple les angles de prises de vue. Or, nous avions tout calculé et construit précisément en fonction de ces angles de la caméra ! Il nous a fallu nous *adapter*, et ce fut très difficile ; il y a certaines choses qui n'ont pu s'adapter et des plans tournés pour le film ont été coupés. Pourtant, dans son ensemble, *Cat People* est très bon et je l'aime beaucoup. J'ai pris beaucoup de plaisir à le voir.



D'infernales visions de l'au-delà (« One Dark Night », de Tom McLaughlin).

Y a-t-il beaucoup de choses qui ont changé en matière de maquillages spéciaux depuis des gens comme Delgado ou Jack Pierce ?

Une des choses qui a été un grand avantage pour nous est l'évolution des matières premières. On vit à une époque telle que les matériaux changent, évoluent très vite, on ne fait plus les moulages comme autrefois, et puis les méthodes d'enseignement de cet art ont progressé. Maintenant, c'est beaucoup plus facile pour un débutant qu'autrefois où c'était vraiment difficile : cela prenait beaucoup de temps et c'était parfois même éprouvant. Aujourd'hui, on peut faire les mêmes choses de façon nettement plus simple. Par exemple, *Le loup-garou de Londres* : les doigts qui s'allongent ont été réalisés avec une sorte de plastique mou, et non du caoutchouc. Cela s'appelle du polyotherne.

Sinon, vous utilisez quel genre de matériel, de la gélatine ?

Non, cela ne se fait plus tellement, la gélatine est une des vieilles formules, déjà utilisées par les maquilleurs au début des années vingt. Mais c'est vrai, j'ai utilisé de la gélatine pour un film, *L'invasion des profanateurs*, la scène où les créatures sortent de leur cocon et se transforment. Ce fut la première fois où l'on se servait à nouveau de gélatine depuis environ 1933 ! C'est très valable, parfois, de reprendre de vieux matériaux et de les réutiliser de manière complètement différente. Dans ce film, mon travail consistait à construire des cosses géantes vivantes, qui devaient s'ouvrir en deux et d'où émergeait un fœtus, lequel grandissait et se transformait en l'un des acteurs. Des cosses furent créées, de toutes dimensions, le premier fœtus étant de la taille d'un enfant. Cet « enfant » était alors animé mécaniquement. Pour le second fœtus, on utilisa un acteur-nain, recouvert d'une couche de latex. Pour la troisième phase évolutive du cocon, l'acteur de taille normale était recouvert d'une matière plastique transparente, parcourue de fils de nylon afin de conserver cet aspect de « cosse ».

Le matériel dont j'ai parlé, et qui fut utilisé par Rick Baker pour *Le loup-garou de Londres*, je m'en suis également servi pour le bébé « ours » une petite créature dans *Prophecy*. Dick Smith fut l'un des premiers à l'utiliser pour *Altered States*, et Rob Bottin, l'ex-protégé de Rick Baker, en a fait de même pour *Hurlements*. Nous l'avons réutilisé également, mais cela en devenait ridicule, pour *The Beast Within*. C'est un film vraiment drôle, qui se prend au sérieux, mais qui ne l'est pas le moins du monde pour moi. C'est presque une satire. La photographie du film est très bonne, mais l'histoire est idiote.

Une créature peu ordinaire

Il y a deux ans, nous avions rencontré Harvey Bernhard à Londres, qui nous avait déclaré que *Beast Within* allait être le film le plus terrifiant jamais fait !

Mais avec Harvey Bernhard, c'est toujours la même histoire, il ne sait pas ce qu'est un film terrifiant. C'est comme s'il jetait des dés sur la table, parfois cela donne de bons films, mais lui-même ne sait pas pourquoi ! (rires). Tout ce qu'il sait, c'est que ses films sont tous géniaux ! Mais je l'aime beaucoup, c'est vraiment le producteur-type ! Si je faisais un film où j'aurais besoin d'un producteur hollywoodien, j'engagerai Harvey Bernhard pour le rôle ! Cigares, grosse voix, etc. (rires). Avez-vous son bureau à la Fox ? Il est truffé de peaux de bêtes parce qu'il va un peu partout dans le monde et en Afrique pour des safaris. Mais les animaux empaillés n'ont rien de méchant : ce ne sont que des bêtes paisibles contre lesquelles il n'a pas vraiment risqué sa vie (rires). En ce qui concerne *The Beast Within*, j'aime beaucoup le réalisateur, Philippe Mora, mais lui n'a pas d'affinités avec le cinéma fantastique, il a voulu faire le film à sa manière, et prouver qu'il savait composer avec des acteurs, ce qui était la pire des manières d'aborder *The Beast Within* ! Les acteurs du film sont bons, mais le scénario est tellement idiot qu'ils n'ont pas eu l'occasion de prouver leur compétence. Le travail que j'ai fait pour le film est bon, mais mal monté, il y a certains passages qu'ils auraient dû couper et qui durent trop longtemps.

De quoi parle le film ?

C'est là qu'on aborde le côté idiot de *The Beast Within* ! (rires). C'est l'histoire d'un garçon qui a été engendré 17 ans auparavant, lors d'un viol. Et il est question d'une sorte de gros insecte, semblable à une mouche, qui a germé en lui. Dix-sept ans après, donc, ce gosse se met à changer et à tuer des gens. Lors de son 17e anniversaire, il va se métamorphoser en la bête qui est en lui. En fait, il ne se transforme pas vraiment en cet animal, c'est plutôt cet animal qui émerge, *sort* de lui et laisse, telle une mue, la peau humaine derrière elle lorsque la métamorphose est achevée. La « sortie » du monstre s'effectue en plusieurs étapes. Le garçon devient de plus en plus pâle, son visage se déforme peu à peu et une plaie se creuse sur son dos. Tous ces symptômes s'aggravent rapidement, et, à la fin du processus, il est méconnaissable : c'est alors que sa tête éclate et que la bête apparaît.

Comment trouvez-vous l'inspiration pour de telles créatures ? Vous arrive-t-il de créer des sculptures ou des masques pour votre plaisir ?



Tom Burman et une assistante surveillant les créatures de « One Dark Night »

Pour *The Beast Within*, j'ai fait une série de petites sculptures à partir desquelles on a défini ce qu'allait être le monstre. Mais c'est vraiment rare que je fasse quelque chose rien que pour moi. Parfois, il m'arrive de réunir certaines idées, ou d'écrire. L'inspiration pour cette créature ne m'est pas venue à la lecture du script, que je n'ai pas aimé ; je leur ai d'ailleurs dit ce que je pensais du scénario, mais ils tenaient absolument à faire ce film au plus vite, aussi j'ai réalisé une créature que j'avais envie de voir à l'écran, et non ce qui était prévu dans le synopsis, ça leur a plu et ils ont essayé de faire « coller » cette créature au scénario. Mais je crois que le problème du film est que le thème — ce garçon qui devient cette créature — n'est pas crédible.

TOM BURMAN

En dehors des connaissances techniques requises, une personne qui s'occupe d'effets spéciaux doit sans doute posséder une imagination assez développée ?

Oui, c'est vrai lorsqu'on dirige un studio comme moi, et d'ailleurs il m'arrive d'engager des sculpteurs qui sont meilleurs que moi, des personnes qui ont le temps de bien examiner la chose, et de la détailler au maximum : je conçois les choses et d'autres les mettent en pratique, d'autres détaillent les sculptures et je sais que c'est souvent la meilleure façon de travailler. Lorsqu'on me propose un travail énorme, j'engage aussi des personnes qui s'occupent en particulier des moules, mais quand le travail est moins important, je m'occupe de tout ; nous travaillons donc parfois en équipe.

Quel fut votre travail pour *L'empire des fourmis géantes* ?

C'est en fait mon frère qui a travaillé pour ce film, c'est lui qui a construit les fourmis géantes.

Ce n'était pas un bon film, en revanche, la précédente œuvre de Bert I. Gordon, *Soudain les monstres*, était très intéressante...

Nous avons fait ce film simultanément avec *Le retour d'un homme nommé cheval*. Mon frère est parti à Mexico pour *Le retour...*, et moi au Canada pour *Soudain les monstres*. Nous avons

Des projets personnels

fabriqué les rats géants, tous articulés. Deux de ces rats étaient des costumes dans lesquels se glissait mon jeune fils, Barney. En totalité, nous avons conçu et réalisé 15 rats géants, deux poulets géants, dix vers géants (ceux qui rampent sur la main d'Ida Lupino) et huit guêpes géantes, sans compter divers maquillages supplémentaires. Sept de ces rats étaient animés, et leurs têtes pouvaient être séparées pour les gros plans. Les vers et les poulets étaient animés. Les conditions de tournage étaient assez difficiles, les extérieurs ayant été filmés sur une île de Vancouver où il faisait particulièrement froid. Pour les rats, nous avons utilisé du néoprène solidifié, car c'est une matière à la dureté fiable, à l'intérieur de laquelle on pouvait glisser les appareils mécaniques sans aucun risque.

Vous avez participé à *Burnt Offerings*, de Dan Curtis ?

Je me suis occupé de maquiller Karen Black pour toutes les scènes de vieillissement. Mais j'ignore ce qui en est résulté sur l'écran, n'ayant pas vu le film, car Dick Smith a aussi maquillé Karen. Et j'ai entendu dire que la personne qui s'est chargée de replacer le moulage que j'avais conçu n'a pas bien fait son travail, et qu'ils ont engagé Dick Smith pour refaire la scène.

Il vous arrive souvent de vous occuper de maquillages où le corps est vieilli ou mutilé, avez-vous à cet effet des connaissances en science naturelle, en chirurgie ?

J'ai surtout beaucoup de livres ! Des ouvrages qui me sont très précieux sur la pathologie, ou en balistique sur la seconde guerre mondiale.

Vous intéresserait-il de travailler avec des poupées animées comme Ray Harryhausen ?

Eh bien, j'ai toujours voulu faire un film de marionnettes animées, exactement ce qu'est en train de faire Jim Hanson en ce moment pour *Dark Crystal*. Créer des poupées qui semblent presque réelles, mais pas tout à fait ; un peu étranges. Et c'est curieux qu'ils aient eu maintenant la même idée. J'ai hâte de voir ce film !

Dans le hall d'entrée de votre studio, nous avons pu admirer de superbes sculptures de guerriers revêtus de costumes complètement surréalistes ; les avez-vous utilisés dans un film ?

On avait fait appel à moi pour *The Overlords*, un film où il devait y avoir des poupées animées dans certaines séquences, mais le projet s'avéra trop onéreux et tomba à l'eau.

L'atelier « d'horreur » de Tom Burman : essais de maquillage pour « Cat People ».



Mais je me suis dit que c'était trop bête, et Stan Winston et moi avons repris cette idée et l'avons développée en un scénario que j'aimerais un jour voir porté à l'écran, un film qui ne se déroulerait pas nécessairement dans le futur, mais appartenant à l'héroic-fantasy.

Vous travaillez en ce moment sur *The Thing* ?

Non, ce n'est pas moi, mais mon fils, et je lui permets de prendre un peu de place dans mon studio, car pour ce film, ils ont énormément de travail à faire. C'est donc mon fils Robert, qui a 19 ans, qui fabrique les différents monstres (chaque fois que la « créature » prend possession d'un corps, elle le déforme complètement, et celui-ci devient hideux), mais je vais également me charger d'effets spéciaux pour le film.

Le maquillage, c'est vraiment une tradition dans la famille : votre père, votre frère, puis vous, et maintenant votre fils !

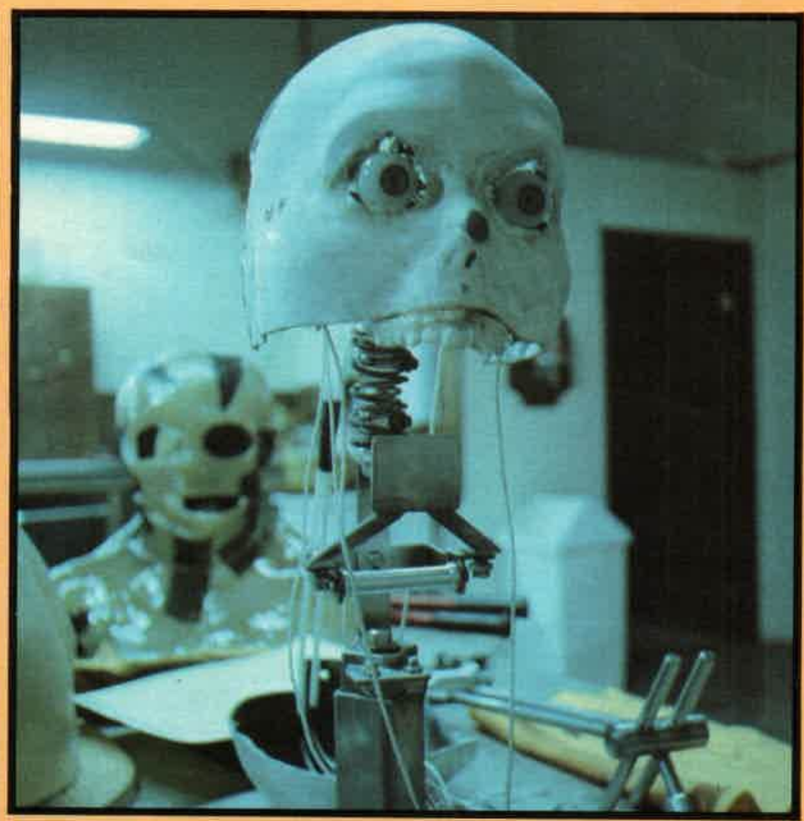
Oui, en revanche mon fils cadet, c'est le critique de la famille, le petit critique ! Si je passe ses tests, cela veut dire que c'est réussi ! Mais il y a un projet qui me tient à cœur, un scénario que j'ai écrit voici longtemps. Il n'y a pas d'effets spéciaux, pas de maquillage, rien de tout cela. Il s'intitule *Footsteps* et je tiens à le réaliser, ce serait mon premier film comme metteur en scène.

Quel est son thème ?

Il y est question d'un garçon dont le père pilote des motos de course. Et le père meurt lors d'un de ces essais. Le rêve du garçon est de suivre les traces familiales. Non de se faire tuer, bien sûr, mais de piloter des motos lui-même. Il quitte sa ville natale de Los Angeles, arrive dans une petite bourgade où il reconnaît l'homme qui se sent responsable de la mort de son père, puisque l'accident de moto a eu lieu entre eux deux, et cet homme devient ami avec le garçon, il va l'aider et lui enseigner à piloter ces engins. Le film nous décrit tous les problèmes du jeune homme apprenant son métier, les heurts avec sa famille qui refuse cela et qui finalement le soutiendra et l'aidera à vaincre. Moi-même, je pilotais toutes sortes de motos quand j'étais apprenti maquilleur, mais cela ne se faisait pas à l'époque, c'était mal vu. Et je rentrais à chaque fois à l'atelier, couvert de blessures, la peau arrachée partout et j'expliquais quelque chose dans le genre : « C'est l'herbe dans mon jardin qui est glissante, ou mon poste de tv qui a sauté quand j'ai voulu le réparer ». Et pendant que je faisais du moto-cross dans le désert, on me considérait comme un « accidenté professionnel ! »

Donc, vous abandonnerez éventuellement le maquillage ?

Non, c'est le seul film que j'aimerais faire comme metteur en scène, car il s'agit d'un vieux rêve... Avant, je ne pensais pas que je pourrais être réalisateur, et il y a deux ans, je me suis rendu compte que si, que cela m'était possible : après tout, j'ai aidé des gens à trouver un financement à leurs films, et j'ai aidé dans la mise en scène de grands réalisateurs, comme Michael Cimino, Steven Spielberg, John Frankenheimer... Et je me suis aperçu que ces personnes s'intéressaient vraiment à ce que j'avais à dire sur leurs films ; j'ai pu étudier leur travail de mise en scène, voir les bonnes choses qu'ils arrivaient à faire et puis, en tant que maquilleur, j'ai travaillé de près avec beaucoup d'acteurs, savoir quel était leur métier, etc. Donc je crois que je pourrais m'occuper efficacement de mise en scène.



De savants mécanismes articulés pour terrifier toujours davantage.

Vous intéressez-vous personnellement aux anciens films fantastiques ?

Bien sûr, il y a une chose que j'adore avec les anciens films fantastiques, c'est que la plupart nous permettaient d'imaginer ces créatures ou l'épouvante. Par exemple, *The Thing* d'Howard Hawks est un film que j'ai toujours rêvé de voir, mais je n'en avais jamais eu l'occasion. Finalement, quand je l'ai vu, j'ai été très déçu, car dans mon esprit, la « chose » du film devait être la créature la plus horrible qu'on puisse imaginer, mais en fin de compte j'ai adoré l'idée qu'on ne voit pas cette chose, qui n'existe sous sa forme que dans l'imagination de chacun. *Cat People* est de la même sorte : la suggestion est quelque chose que j'adore. Mais aujourd'hui, on doit tout montrer aux spectateurs, on ne peut plus tricher, si le public ne voit rien, il sera terriblement déçu. On doit donc montrer, mais juste assez pour voir la créature, pas plus, afin que l'imagination de chacun puisse continuer à fonctionner, de la sorte la vision est deux fois plus horrible puisqu'amplifiée par notre imagination.

Parmi les récents films d'épouvante américains, il y en a bien peu qui soient en partie suggérés, tous ne nous cachent rien des scènes les plus horribles imaginables...

J'appelle ce genre de film des « répulsions graphiques ». Il y a des gens qui disent aussi : « des films dont on compte les victimes » ; on dirait des documentaires sur le Viet-Nam où l'on compte les morts : « Et toi, alors, combien tu en as tués ? ». Je hais ces films. Le premier *Halloween* était très bon, parce qu'il avait en soi ce fort sentiment de peur, et très peu de sang. J'ai adoré aussi *Psychose* : on sait qu'avec ces coups de couteau, il y a énormément de sang qui est supposé couler, et dans mon esprit, le couteau s'enfonçait à plusieurs reprises dans la fille. Or, on ne voit pas cela du tout !

Vous travaillez maintenant sur *Halloween III* ?

Oui, j'ai lu le script qui me plait beaucoup, mais ça n'a rien à voir avec les deux précédents films. C'est à propos de l'esprit d'*Halloween*. Cet esprit s'appelle Korkoran et il va entraîner tout le monde aux USA dans des gags mortels. Par exemple, il peut prendre l'apparence classique d'Halloween : des cheveux longs et le masque en citrouille, puis se désintégrer ou exploser et se transformer en autre chose. C'est un film très étonnant, l'esprit d'Halloween, c'est aussi cet Irlandais qui tient une grande boutique où l'on trouve des masques, des masques superbes (créés par les studios Don Post) qu'il vend à des détaillants, des grossistes ou des particuliers qui viennent très nombreux chez lui. Le jour d'Halloween, beaucoup de gens se rendent à sa boutique et la nuit venue, il arrivera quelque

TOM BURMAN

chose à toute les personnes qui portent le masque, et c'est là le gag ultime de ce type. Le film fera penser à des films comme *The Stepford Wives* ou la série *Twilight Zone (La Quatrième Dimension)*, cet esprit complètement absurde, à travers des données réelles, et c'est là quelque chose que j'aime beaucoup : ce n'est pas le genre de films que l'on voit maintenant, ce n'est pas non plus un film très réaliste, c'est surtout un film qui aura beaucoup d'humour !

Vous vous êtes occupé des effets spéciaux pour les gens qui portent ces masques ?

Oui, mais en fait, on ne verra qu'une fois ce qui arrive aux gens, les résultats. Ce qui est important aussi dans le film, c'est ce qui arrive à un enfant, un petit garçon qui est au centre de l'intrigue et qui vit des tas de choses. Cela m'a toujours beaucoup intéressé, cet « esprit » de Halloween, et je m'occuperai des effets spéciaux où l'on voit ce type *changer* : par exemple, lors d'une séquence, il se met à rire de plus en plus fort et sa tête enfle de plus en plus et finit par ressembler à une gigantesque citrouille, et puis, plus rien ! Volatilisé ! Et c'est la fin du film ! Vous voyez, c'est vraiment une œuvre assez drôle, et je suis passionné à l'idée de travailler dessus. C'est moi qui ai imaginé que ce personnage change, se transforme, j'ai pensé que ce serait une idée amusante de le voir devenir une citrouille ! Il n'y aura pas beaucoup de sang, ce n'est pas un film qui « compte les victimes », mais plutôt un aperçu de ce qui « pourrait » arriver la nuit de Halloween si l'esprit était là.

Quel est le réalisateur du film ?

Un jeune garçon qui s'appelle Tommy Wallace, il s'occupe du montage des films de John Carpenter, c'est son premier film. Le budget du film étant très limité, je suis payé au pourcentage, suivant le succès du film, mais cela me fait beaucoup de plaisir de faire ce film.

Le film est produit par Carpenter ?

Oui, mais d'ailleurs, ils *ont* de l'argent, je me demande bien pourquoi le budget est si bas (rires). Je n'ai encore jamais travaillé avec Carpenter, il réalise *The Thing* donc, mais chose curieuse, je ne l'ai pas encore rencontré, cependant je connais bien Debra Hill et les autres membres de l'équipe.

Les effets spéciaux de maquillage, cela coûte cher, en général ? Le prix du matériel est-il élevé ?

Le matériel est ce qu'il y a de moins cher dans notre travail, mais ce qui se passe aujourd'hui à Hollywood, c'est que les spécialistes en la matière ont fait monter les prix en demandant des sommes de plus en plus grandes et maintenant c'est devenu quelque chose de très onéreux ; Dick Smith augmente ses prix, puis Stan Winston puis Rick Baker, et j'ai finalement décidé d'arrêter cela ! Parce que je veux continuer à pratiquer mon métier, je ne veux pas que de tels films arrêtent de se faire simplement parce que les prix demandés par les spécialistes en effets spéciaux de maquillage deviennent exorbitants. Aussi, j'ai arrêté définitivement d'augmenter mes prix, si les autres veulent continuer, tant mieux pour eux, quant à moi je veux continuer ce que je fais, mon métier.

Seulement la surface de l'iceberg

Parmi les films sur lesquels vous avez travaillés, quels sont ceux dont vous êtes le plus fier ?

Oh, il y a tellement de films... Je crois que *l'Invasion des profanateurs* est un de mes films favoris parmi ceux auxquels j'ai collaborés et puis *Demon Seed* : c'est un film que j'ai adoré, pas seulement mon travail, mais aussi le film dans son ensemble, le fait que tout fonctionne à la perfection ; parfois, il y a des choses que je fais et qui me plaisent et qui ne fonctionnent pas du tout par rapport au film. J'ai aussi beaucoup aimé *Phantom of the Paradise* et, bien sûr, *Cat People*. Il y a des films qui m'ont pris un temps immense, quand je réfléchis au passé, par exemple, j'ai passé un an pour tout mon travail sur *Heaven's Gate* ! Pour *Heaven's Gate*, j'ai eu l'occasion de faire quelque chose que je n'avais jamais vu auparavant, c'est que l'on voit tout le trajet parcouru par une balle dans un corps : par exemple, une balle qui transperce une personne par devant, et que l'on voit nettement ressortir dans le dos, ou une balle qui traverse le ventre d'une fille, ressort et traverse sa main, voilà quelque chose que je voulais créer pour le film, mais je me suis occupé bien sûr de tas d'autres choses, tous les vieillissements, en particulier. J'étais un peu ennuyé au début, car on ne sait pas très bien comment montrer quelqu'un que l'on voit se faire abattre devant soi... Mais j'ai été très déçu quand j'ai vu le film : plus des trois-quarts de mon travail ne sont pas apparus à l'écran à la suite de coupes. C'était un film auquel je croyais et j'ai beaucoup de regrets à son sujet, encore que j'ai entendu dire récemment qu'il était question de récupérer ces scènes de violence pour en faire un nouveau film !

Que pensez-vous de ce métier, en définitive ?

Je crois qu'il a un grand avenir devant lui, nous n'avons effleuré que la surface de l'iceberg et lorsque l'on voit ce qui se fait maintenant, mon travail et celui des autres, on en est persuadé. Quant à moi, si on m'en offre un jour la possibilité, j'aimerais travailler sur un film comme *Le Magicien d'Oz*. Dans le même esprit, où je pourrais créer des personnages, avec la technologie d'aujourd'hui, en particulier l'animation, je n'ai pas encore eu l'occasion de voir une telle histoire m'être présentée et j'attends !

Pourquoi ne l'écrivez-vous pas vous-même ?

Je ne sais pas si j'ai le talent pour cela, je verrai après avoir fait mon propre petit film ! Mais je suis très excité à l'idée de ce que l'avenir nous réserve, ce serait fabuleux si je pouvais, par exemple, amener Dick Smith et Rick Baker à travailler ensemble sur un film : un film avec 10 personnages maximum et chaque technicien d'effets spéciaux de maquillage créerait son propre personnage parmi ceux du film, et le ferait du *mieux* possible ! Cette compétition entre tous serait excellente ! Voyez-vous, nous sommes tous plus ou moins amis, donc il n'y aurait pas de problèmes énormes d'ego. Mais cependant, chacun d'entre nous essaierait de donner le meilleur de soi pour le film et avec un bon script, cela pourrait donner quelque chose de la valeur du *Magicien d'Oz*. Car c'est comme ça que s'est fait *Le Magicien d'Oz*, des « anciens » du cinéma se sont réunis et ont décidé de faire ce film ensemble...

Propos recueillis en mars 1982 à Los Angeles par **Robert** et **Alain Schlockoff**
(Trad. : Robert Schlockoff)

FILMOGRAPHIE DE THOMAS R. BURMAN

1967

Notre homme Flint (In Like Flint)
Dr Doolittle
La planète des singes (Planet of the Apes)

1968

Star
Le secret de la planète des singes (Beneath the planet of the apes)
Che

1969

Patton

1970

Un homme nommé cheval (A Man Called Horse)
The Boy Who Cried Werewolf
Le maître des îles (The Hawaiians)
Tora, Tora, Tora

1971

L'Aube écarlate (Red Sky at Morning)
Les horizons perdus (Lost Horizon)

1972

Hardry Papers
Juge et hors-la-loi (Life and Times of Judge Roy Bean)

1975

Phantom of the Paradise
La pluie du diable (The Devil's Rain)

1976

Le retour d'un homme nommé cheval (Return of a Man Called Horse)
Soudain les monstres (Food of the Gods)
L'homme qui venait d'ailleurs (The Man Who Fell to Earth)
Black Sunday

1977

Génération proteus (Demon Seed)
L'île du Dr Moreau (Island of Dr Moreau)
L'Invasion des profanateurs (Invasion of the Body Snatchers)
Rencontres du 3ᵉ type (Close Encounters of the Third Kind)
Le faiseur d'épouvantes (The Manitou)

1978

L'Empire des fourmis géantes (Empire of the Ants)
L'Evadé d'Alcatraz (Escape from Alcatraz)

1979

Prophétie (Prophecy)
Résurrection
La porte du paradis (Heaven's Gate)
Raise the Titanic

1980

Ca va cogner (Any Which Way you Can)
Happy birthday. Souhaitez ne jamais être invité (Happy Birthday to Me)

1981

Massacre à la St-Valentin (My Bloody Valentine)
The Beast Within

1982

Cat People
One Dark Night (ex : Rest in Peace)

THE EVIL DEAD

Accueilli comme l'une des meilleures œuvres récentes du cinéma d'épouvante américain, *The Evil Dead* a pu voir le jour grâce à l'audace d'une très jeune maison de production indépendante, Renaissance Films, formée par Samuel Raimi (réalisateur du film), Bruce Campbell (acteur principal) et Robert Tapert (producteur). Amis depuis plusieurs années, ils se sont associés dans le but de pousser l'horreur dans de nouvelles extrémités, qu'il s'agisse de la violence ou des effets spéciaux. *The Evil Dead* nous prouve de manière spectaculaire qu'ils ont pleinement réalisé leurs ambitions.

Propos recueillis à Los Angeles par **Alain** et **Robert Schlockoff** *(Trad. : Guy Delcourt)*

The Evil Dead a pour héros cinq étudiants qui s'apprêtent à passer de paisibles vacances dans une petite maison perdue au milieu des bois. Les forces surnaturelles qui habitent les lieux ne tardent pas à faire sentir leur présence aux nouveaux occupants, et ce qui est au départ un simple jeu avec l'inconnu tourne rapidement au drame. Les jeunes gens ont en effet vite fait de découvrir un magnétophone abandonné dans la cave par un mystérieux prédécesseur. Mais ce qu'ils ne soupçonnent pas, c'est que l'enregistrement qu'ils s'empressent d'écouter recèle une incantation au son de laquelle se réveillent de terribles puissances occultes. Grâce à elle, les démons sont enfin libérés ! Ils prennent possession de la maison, de ses objets, de son atmosphère, et surtout de ses habitants qu'ils transforment un par un en monstres sanguinaires. La seule façon de détruire ces nouvelles créatures infernales dont l'apparence semble humaine est de leur arracher les membres. Les anciens amis doivent alors s'entre-tuer pour survivre... Le carnage ne fait que commencer.
The Evil Dead s'avère une réussite à plusieurs niveaux. A une intrigue pleine de violence et de suspense viennent s'ajouter des décors d'une grande beauté et surtout des effets spéciaux remarquables qui permettent au film de se terminer en apothéose : en une des séquences les plus impressionnantes du cinéma fantastique, les monstres vaincus perdent peu à peu leur enveloppe charnelle, faisant apparaître successivement les diverses composantes de leur anatomie pour retourner enfin au néant.
La discussion qui suit avec Samuel Raimi et Bruce Campbell nous montre à quel point ils ont cru à ce film et y ont investi toute leur énergie et leur talent. C'est avec un plaisir évident qu'ils nous parlent en détail de ce travail de plusieurs années, dont le résultat magistral est d'autant plus stupéfiant qu'il est l'œuvre d'individus à peine sortis de l'adolescence.

L'élaboration d'un chef-d'œuvre...



un nouveau sommet de l'épouvante

Samuel Raimi, pouvez-vous nous dire comment, à 22 ans, on peut devenir réalisateur aux Etats-Unis ?

SR : *The Evil Dead* est mon premier film réellement commercial, mais je réalise des films en super-8 depuis l'âge de 13 ans. Au lycée, j'ai rencontré Bruce Campbell, et depuis nous travaillons ensemble. En tout, nous avons fait 30 films en super-8 de longueur variable : nous nous contentions de 5 minutes à nos débuts, mais arrivions à la fin à la même durée qu'un film normal. A l'université, Bruce, Robert Tapert et moi-même avons fondé une association cinématographique. Cela s'est avéré une expérience extrêmement formatrice. Nous réalisions des films dont le budget avoisinait 1 500 dollars, puis nous louions une salle, vendions les places au public et assurions la projection du film. Je crois que c'est la meilleure façon d'apprendre le métier. Lorsque vous vous trouvez dans la cabine de projection, vous faites réellement partie du public et vous percevez très bien ses réactions. S'ils n'aiment pas votre film, les gens vont se mettre à hurler « Mauvais, remboursez ! » (rires) sans savoir que c'est vous qui l'avez réalisé. Ce genre d'expérience vous force à faire de meilleurs films. Pour moi, ce fut une vraie leçon.

A quels genres cinématographiques appartenaient ces films en super-8 ?

SR : C'étaient principalement des comédies. Mais lorsque nous nous sommes lancés dans un long métrage, nous avons préféré faire un film d'horreur. Cela se passait en 1978 et, d'après tout ce que nous avions pu lire, l'horreur présentait moins de risques du point de vue commercial. On n'en était pas encore au boom que nous connaissons depuis quelques années, mais l'horreur était déjà le genre qui nous donnait les meilleures chances de récupérer l'investissement initial.



Comment avez-vous financé le film ?

SR : Nous avons commencé par réaliser deux courts métrages d'horreur que nous avons présentés à des investisseurs potentiels : des médecins, des avocats, des dentistes, etc. De cette façon, ils pouvaient juger eux-mêmes de nos capacités. En général, si ce qu'ils voyaient sur l'écran leur plaisait, ils prenaient une participation. C'est ainsi que nous avons trouvé les moyens financiers nécessaires à la réalisation de *The Evil Dead*.



Bruce Campbell.

Etait-il prévu dès l'origine du projet que Bruce Campbell tiendrait le rôle principal ?

Bruce Campbell : Au départ, non. J'ai dû me battre pour obtenir le rôle ! Le problème venait de ce que, en général, ce sont surtout des femmes qui se font maltraiter dans ce genre de films. La décision d'attribuer le rôle principal à un homme plutôt qu'à une femme n'était donc pas facile à prendre. D'ailleurs, dans la version courte en super-8 que nous avons présentée aux investisseurs, le personnage central était une femme, et moi j'étais un monstre. Mais je crois que Samuel a eu raison d'inverser les rôles pour le film. L'avantage avec un homme, c'est qu'on peut aller plus loin dans l'horreur.

SR : D'une certaine façon, on y perd beaucoup, car les hurlements d'une femme pendant toute la durée du film constituent un atout commercial très important. On ne peut pas se permettre de faire crier un homme sans arrêt, sans quoi les gens le prendraient pour un pleutre. Mais les moments les plus horribles du film se situent pendant les rares fois où il crie, parce que l'on sait bien qu'un homme ne crie pas sans avoir une bonne raison. Dans une de ces scènes, il commence à perdre son sang-froid. La maison est en effet le siège de forces surnaturelles qui font tout basculer dans la démence, et Bruce n'est même plus certain de sa propre réalité. Il se dirige alors vers un miroir, et il s'y voit tel qu'il se connaît. Mais il veut être absolument sûr. Il touche le miroir de la main... et s'aperçoit que cela aussi était une illusion. C'est à ce moment qu'il hurle.

Il nous semble que votre film est l'un des meilleurs du genre depuis *La nuit des morts-vivants*. Quels sont vos goûts personnels en ce qui concerne l'horreur ?

SR : *La nuit des morts-vivants* est également un de mes films préférés. J'aime aussi beaucoup *The Haunted* de Robert Wise et *La colline a des yeux* de Wes Craven. J'ai vraiment souffert pendant ce film... J'en suis ressorti avec des crampes d'estomac ! Dans une séquence de ce film, les « cinglés » entrent dans la caravane, tuent les gens, démolissent tout et se demandent s'ils doivent garder le bébé pour l'élever. A l'arrière-plan, on distingue alors un poster des *Dents de la mer* qui a été déchiré en deux. A mon avis, Wes Craven a voulu symboliser le fait que le requin de ce film n'était qu'un monstre de cinéma, mais que les « cinglés », eux, étaient de véritables monstres. Du coup, dans mon film, j'ai mis un poster de *La colline a des yeux* qui est lui aussi déchiré en deux. Ça lui apprendra, à Wes Craven ! Mais je suis un de ses vrais fans.

Avez-vous vu ses derniers films, *La ferme de la terreur* et *Swamp Thing* ?

SR : Je n'ai pas vu *Swamp Thing*. J'ai vu *La ferme de la terreur*, et je l'ai bien aimé, mais pas autant que *La colline a des yeux*, peut-être parce que c'était un peu plus sage. Je crois que ce que nous apprécions chez Romero et Craven, ce sont leurs extrêmes. Ils nous ont réellement envoyé des coups de poing dans la figure. Dans notre cas, il se peut que nous nous soyons coupés d'une partie du public à cause de certains scènes très dures, mais il faut « rentrer dans le lard » comme on dit !

BC : *The Evil Dead* est notre premier film, alors nous avons tout fait pour lui assurer un certain succès. Nous pensions au départ qu'il fallait que nous ▶

THE EVIL DEAD



soyons capables de rembourser nos investisseurs pour pouvoir enchaîner avec un second film. Mais en attendant de tourner à nouveau, il nous faut retourner aux petits boulots que nous faisions avant ce film, que ce soit serveur, chauffeur de taxi, etc.

Actuellement, toute une nouvelle génération de jeunes metteurs en scène se met à tourner des films d'horreur. Est-ce parce que c'est plus facile qu'il y a dix ans ?

SR : Oui, nous aurions eu beaucoup plus de mal à réaliser *The Evil Dead* il y a dix ans. On assiste depuis quelques années à un regain d'intérêt pour l'horreur qui nous a énormément facilité les choses. Certaines maisons se sont déclarées intéressées par l'achat de notre film malgré son extrême violence parce qu'elles savent que le public actuel demande davantage d'horreur, et donc que la violence ne posera pas réellement de problème.

Quels ont été les lieux de tournage de *The Evil Dead* ?

SR : Les extérieurs ont été tournés en majorité au Tennessee où nous sommes restés 11 semaines. Après cela, nous sommes repartis à Detroit pour réaliser quelques scènes supplémentaires qui nous ont pris deux semaines. Les effets spéciaux ont également été réalisés à Detroit. Il a fallu trois mois d'efforts pour en venir à bout car ils nécessitaient un travail image par image.

Pourriez-vous nous parler plus en détail des effets spéciaux ?

SR : Tom Sullivan a réalisé les maquillages et Bob Pierce les effets optiques, notamment la stop-motion. En s'inspirant de photos, Sullivan a construit des mannequins grandeur nature à l'image de certains acteurs du film. Ces reproductions étaient fidèles au corps humain dans les moindres détails, avec un squelette, des muscles, de la chair et enfin une enveloppe de peau artificielle sur laquelle venait s'appliquer le maquillage permettant d'obtenir une ressemblance parfaite. Après cela, Sullivan a écorché chaque mannequin morceau par morceau, et Bob Pierce a filmé chaque stade de l'opération image par image. C'est ainsi qu'ils sont arrivés à faire « fondre » littéralement certains personnages à la fin du film.

BC : Bob Pierce a aussi ajouté des mattes à l'intérieur de chaque image de façon à pouvoir combiner stop-motion et prises de vue classiques. Par exemple, il n'est pas possible de donner l'illusion d'eau en mouvement en stop-motion : le résultat est toujours bizarre. Mais grâce aux mattes, de Bob, nous avons pu faire figurer de l'eau en mouvement dans la séquence finale. Cela nous a donné un « plus » vis-à-vis du public actuel, qui s'intéresse à ce genre de technique et que cela risque d'intriguer.

Comment avez-vous été amenés à confier les maquillages à Tom Sullivan ?

SR : Nous etions ensemble à la Michigan State University. Nous avons fait sa connaissance lors de l'une des projections que nous avions organisée. Il nous a fait part de son désir de travailler avec nous, et nous avons commencé par lui confier la conception des affiches de nos films. Les deux courts métrages d'horreur lui ont ensuite donné l'occasion de faire ses preuves dans le domaine du maquillage. Il s'est vraiment donné à fond dans son travail et a progressé à pas de géant. Alors, quand il a été question de réaliser le film long métrage, nous avons tout naturellement pensé à lui. Comme il était très motivé par ce travail, sa collaboration nous a tous satisfaits.

Comment avez-vous vécu le tournage de *The Evil Dead* ?

SR : Mon souci principal a été de garder à l'esprit quel serait l'aspect du film terminé. J'ai tenté de ne pas tenir compte des circonstances matérielles, de la température, etc. parce que mon métier de réalisateur veut que je persuade les acteurs que tout se passera bien et qu'ils ne regretteront pas d'avoir un peu souffert quand ils verront le film sur un écran.

BC : Je pense que dans un film bénéficiant de moyens importants, les acteurs arrivent, jouent leur scène, puis repartent dans leur Limousine. Ils ont peut-être un ou deux moments difficiles, mais cela ne va pas plus loin. En

revanche, dans un film d'indépendant comme le nôtre, les acteurs se trouvent dans des conditions beaucoup plus dures. Sur certains lieux de tournage, nous étions transis de froid et notre logement n'était pas équipé d'eau courante ni de chauffage ! Nous tournions généralement de nuit, parfois pendant 14 heures par jour et jusqu'à 7 jours par semaine. C'est très long, mais c'est ainsi qu'on réalise un film à petit budget. Pendant quelque temps, les acteurs nous ont boudés (NDT : Bruce Campbell parle ici davantage en tant que producteur exécutif du film que vedette masculine), mais, maintenant qu'ils ont vu le film, c'est terminé. Ils ont compris pourquoi ils ont dû faire certaines choses. Il faut dire que Samuel réussit très bien à tirer le maximum de ses acteurs, et même à leur faire faire plus que ce dont ils se croyaient capables. Moi aussi je me suis plaint, mais plus maintenant. Le produit final en valait la peine.

Est-ce que vous avez testé le film devant un public ?

SR : Nous avons montré le film à des amis à New York. Ils l'ont bien aimé. Nous l'avons projeté une seconde fois à la Michigan State University où la réaction du public a été excellente. Les gens ont beaucoup applaudi et ont beaucoup hué. Et ils s'en sont pris à lui (Bruce Campbell) à certains moments. Ils trouvaient qu'il se conduisait comme un imbécile.

BC : Oui, ils m'ont pris pour un idiot (rires). Ils se sont particulièrement énervés au moment où je prends une tronçonneuse pour tuer une des filles, mais je m'arrête juste à temps. Ils sont devenus fous-furieux et ont commencé à hurler : « Tue-là, qu'on en finisse ! ». Mais ils savaient bien que je ne pouvais pas la tuer à ce moment-là, parce que cela aurait été trop horrible. C'était le public des séances de minuit et il s'est beaucoup amusé, un peu comme à un match de hockey sur glace.

On a rarement vu un film américain avec autant de sang...

SR : Ça ne coûte pas cher ! (rires). Mais nous avions peur que le film ne soit trop violent. Je sais que certaines personnes pensent que c'est le cas. Quand nous en étions au mixage du son, je me suis repassé de nombreuses fois la scène où une femme se fait battre très violemment. Je me demandais vraiment s'il fallait garder cette scène, aussi j'ai demandé à quelqu'un si ce passage le gênait. Il m'a répondu : « Oui, il ne l'a pas frappée assez fort ! Il aurait dû la « tabasser » à mort ! » (rires). Après cela, j'étais plus tranquille... On ne peut jamais savoir.
Mais je ne voulais surtout pas qu'on assimile notre film à ceux où les

Des monstres aveugles armés de couteaux

femmes sont systématiquement massacrées. Nous avons donc décidé de transformer toutes les femmes en monstres ! Comme cela, on ne fait mourir aucun être humain. La transformation en monstre n'a pas été difficile et les actrices s'en sont très bien tirées. Nous leur avons fait porter des lentilles de contact opaques qui leur couvraient entièrement les yeux. Elles ne pouvaient les porter que 15 mn par jour ce qui a rendu le tournage de ces scènes particulièrement ardu. Elles ont dû répéter leur rôle de monstre avec les yeux fermés parce que les lentilles les rendaient complètement aveugles. Leur « cécité » s'est avérée très gênante pour les scènes de lutte. Lorsqu'elles se ruaient vers la caméra avec un couteau à la main, elles n'avaient aucune idée de ce qui se passait devant elles. Il fallait donc que quelqu'un les arrête à un certain moment, et laissez-moi vous dire qu'il n'est pas aisé de bloquer un monstre armé d'un couteau ! Les actrices ont même dû effectuer quelques cascades en portant leurs lentilles. Le résultat est très bon. Bruce se charge également de toutes ses cascades. Il refuse de laisser un autre les faire pour lui !



Projet (non retenu) pour l'affiche du film.

La censure existe-t-elle aux Etats-Unis ? Est-il possible que vous deviez effectuer certaines coupes ?

SR : Cela peut se produire pour des raisons commerciales, comme le passage à la télévision. Et certains journaux refusent toute publicité pour un film classé X ou non classé. C'est ainsi que *La nuit des morts-vivants* et *Maniac* n'ont pas pu passer de publicité dans la presse. Mais cela ne les a pas empêchés de bien marcher. Je ne pense pas que notre film rencontre ce genre de problème.

Allez vous continuer à faire des films ensemble ?

SR : Oui. Notre prochain film s'appelle *Relentless*. C'est un thriller qui comporte moins de gore que *The Evil Dead*, mais tout autant sinon davantage d'effets spéciaux. Nous voulons en faire un film plus distrayant, qui agressera moins les gens. Mais nous resterons dans le domaine du fantastique. Je me suis beaucoup amusé à écrire le scénario et j'y ai mis quelques trouvailles. Par exemple, quand Bruce frappera quelqu'un, on verra apparaître des étoiles pendant une ou deux images, un peu comme dans les bandes dessinées.

Après cela, comptez-vous continuer à faire des films d'horreur ou de fantastique, ou pensez-vous vous diversifier ?

SR : Personnellement, j'aime beaucoup l'horreur. Je suis intéressé par tous les genres, mais l'horreur est ce qu'il y a de plus amusant : j'adore voir les gens sursauter pendant la projection.

BC : Pour un acteur, l'avantage des films d'horreur est qu'ils constituent un défi. Ils offrent des rôles pour lesquels on peut facilement s'enthousiasmer.

SR : Au départ, nous nous étions dits que, puisque nous étions jeunes, nous serions moins éreintés par la critique si nous faisions un film d'horreur. Nous allons probablement continuer dans cette voie quelque temps, puis nous passerons à d'autres genres. Mais je pense que *The Evil Dead* ressemble beaucoup aux comédies que nous avions tournées en super-8. La seule différence, c'est qu'il n'y avait pas de sang dans nos comédies !

Pourquoi préférez-vous rester à Detroit plutôt que d'aller à New York ou Los Angeles ?

BC : Dans ces villes, les gens sont beaucoup plus sous pression et les ragots courent sans arrêt, alors que, de Detroit, nous voyons les choses avec plus d'objectivité. Nous avons du recul.

SR : L'activité cinématographique reste très limitée à Detroit, mais elle augmente peu à peu. Deux films y ont été tournés récemment et, pour notre prochain film, nous allons travailler avec la Detroit Film Commission.

Detroit a la réputation d'une ville très violente. Cela vous a-t-il influencés ?

SR : On dit effectivement que Detroit est la capitale mondiale du crime. Je ne pense pas que notre film soit la conséquence de cet état de fait. Mais j'ai beaucoup cotoyé les ouvriers des grandes usines de la ville lorsque j'allais au cinéma, et je connais bien leur goûts. Il est donc probable que, par ce biais, Detroit m'ait influencé.

DON COSCARELLI

ENTRETIEN

Les « grands » films ne sont pas forcément bons, aussi les petits budgets m'intéressent tout autant.

***L'Ecran :* Vous avez déclaré que vous accepteriez à nouveau un film d'épouvante à petit budget, en serait-il de même pour un film très personnel, tels les deux premiers que vous avez mis en scène ?**

Don Coscarelli : A dire vrai, je suis content d'avoir réalisé ces deux films tels que je les avais conçus, parce que honnêtement, étant donné la situation actuelle, en ce qui concerne la profession, j'ai peur de recommencer de tels films maintenant, en arrivant à maintenir le budget aussi bas... Il y a une mauvaise distribution en ce moment aux USA : c'est assez effrayant, parce que c'est évident qu'il y a du plaisir à réaliser des films comme *Phantasm* ou *The Beastmaster*, des films d'action et commerciaux, mais si on veut faire un film dont on ne soit pas sûr du succès commercial, en particulier lorsqu'on travaille en indépendant, on peut très bien ne jamais obtenir de distribution aux USA pour ce film. Par exemple, une compagnie comme Avco Embassy, qui a distribué *Phantasm* à l'époque, a complètement changé. Si je voulais tourner un nouveau film d'épouvante, je ne saurais plus maintenant à qui m'adresser, c'est assez inquiétant. A présent, il faut faire des films destinés au grand public, en ayant à l'esprit que le plus important reste la distribution. Avco Embassy, ainsi, a totalement modifié son attitude : ils ne veulent plus entendre parler d'« exploitation pictures », ils veulent ne faire que des films « de classe », comme ils disent. Mais Avco, de notre temps, fut une grande compagnie, ils savaient comment exploiter un film, que ce soit de l'épouvante ou de l'art et essai, ils en vendaient un nombre considérable. Filmways aussi a changé énormément par rapport à ce qu'était American International Pictures. Il n'y a plus de petits distributeurs, sinon de minuscules sociétés avec lesquelles on ne peut pas vraiment travailler sérieusement.

***L'Ecran :* Etes-vous satisfait de *The Beastmaster* ?**

Don Coscarelli : Le film ? Hum...

***L'Ecran :* C'est peut-être encore trop tôt ?**

Don Coscarelli (rires) : Oui ! Eh bien, disons

SUITE DE LA PAGE 12



Un célèbre lavage de cerveau... (« Phantasm »).

que cela n'a rien à voir avec ce que nous avions imaginé, c'est totalement différent. Mais c'est ainsi que cela se passe, quand on collabore : quand on travaille avec des acteurs importants qui voient à leur manière comment interpréter tel rôle, les problèmes d'ego, aussi le fait de travailler avec des personnes comme le directeur de la photographie qui fait quelques choses qui ne correspond pas à ce que vous avez imaginé. Je ne dis pas pour autant que c'est mauvais, en fait, le résultat final est très bon, mais différent : tout est différent, y compris les effets spéciaux. J'aime beaucoup le film tel qu'il est à présent, il s'y passe des tas de choses. Et cela fait plaisir de voir qu'un projet, conçu depuis des années, a enfin abouti. Il y a toujours un moment où l'on doit faire des compromis, mais même si ce film ne correspond pas vraiment à ce que j'avais souhaité, je crois qu'il sera néanmoins très bon.

***L'Ecran :* Est-ce à dire que *The Beastmaster* est pour vous une expérience décevante ?**

Don Coscarelli : Une expérience vraiment éducative, je dirais, et non pas vraiment décevante, car je suis sûr de la qualité du film, qui est très impressionnant, et, dans son genre, assez incroyable...

***L'Ecran :* Referiez-vous un film comme *The Beastmaster* ?**

Don Coscarelli : Je sais que ne réaliserai jamais plus un film avec des chevaux ! (rires). Vous ne pouvez imaginer le travail que cela représente, ces centaines de chevaux qui chargent ! C'est horrible !

Paul Pepperman : Je crois que ce qui est surtout important, c'est que nous ayions fait *The Beastmaster* : nous en savons plus sur ce genre de films qu'auparavant. A partir du moment où l'on fait quelque chose de nouveau, telles les scènes avec les animaux ou les foules, on trouve des surprises ! Tandis que de refaire les mêmes choses n'offre pas le même intérêt. Vous savez, il y a des fois où il fallait rester assis pendant 35 ou 40 prises à attendre que les animaux fassent ce que vous leur demandiez ; bien sûr, on peut s'en aller après cinq prises, si on en a assez, mais après vous n'aurez pas vraiment la bonne scène avec l'animal dans telle pose, qui fait quelque chose de spécial, d'unique, que l'on garde pour le film. Les spectateurs n'arriveront pas à croire qu'on est parvenu à faire telle ou telle scène d'action à ces animaux.

***L'Ecran :* Avez-vous d'autres projets après *The Beastmaster* ?**

Don Coscarelli : Bien sûr, quoiqu'après chaque film, Paul et moi décidons toujours de prendre notre retraite ! En fait, une fois que nous aurons complètement terminé ce film, nous en ferons un totalement différent de celui-ci ou de *Phantasm*. Ce ne sera pas un film fantastique, mais plutôt d'action, se passant de nos jours. Mais le problème avec le fantastique et des revues comme la vôtre ou celles qui existent aux USA, c'est que les fans sont tellement loyaux, et tellement enthousiasmés : même des années après que le film soit terminé, ils lisent encore des articles sur votre film ; les gens s'y intéressent tellement que de la sorte, on se sent mal envers une telle fidélité. Aussi, je ne suis pas à l'aise par rapport à eux en entreprenant un film qui n'aura rien à voir avec le fantastique ! Mais je ne m'en vais pas pour de bon, je serais de retour un jour pour un nouveau film fantastique !

Propos recueillis à Los Angeles en avril 1982 par **Alain** et **Robert Schlockoff**, avec la collaboration de **Randy Lofficier**

(Trad. : Robert Schlockoff)

PROZINES GUIDE

U.S.A.

« Amazing Cinema » (Don Dohler, 12 Moray Court, Baltimore, MD 21236).

Animé par Don Dohler (précédent éditeur de *Cinemagic) Amazing Cinema* se consacre à l'étude des trucages au cinéma et hors cinéma. il constitue donc un guide pratique particulièrement précieux pour réaliser ses propres effets de terreur à domicile (ainsi, dans le n° 4, la recette de « l'œil arraché » !). *Amazing Cinéma* publie également des entretiens/reportages effectués auprès des meilleurs spécialistes américains du genre. Indispensable pour tous ceux que le modelage et les maquettes intéressent.

Pour les collectionneurs de « masques monstrueux », quelques adresses d'établissements spécialisés dans la vente par correspondance : Death Studios, P.O. Box 253, La Porte Indiana 46350 ; Distortions Unlimited, P.O. Bos 1806, Greely, CO 80632 ; Joe Reader, 1114 Newby St., No.B, Glendale, CA 91201 - joindre $ 4.00 en coupons-réponse internationaux.

Monstres à lire

par Alain Gauthier

« Fantastic Films » (Diffusion : Les Temps Futurs). *Fantastic Films* est un excellent magazine, à mi-chemin entre *Starburst* et *Starlog*. Magnifiquement imprimé sur papier glacé, bénéficiant de somptueuses pages couleurs, il se consacre, comme ses confrères, à l'actualité du cinéma fantastique.

A signaler tout particulièrement, dans son n° 26 : une étude sur l'Introvision (procédé d'effets spéciaux utilisé pour *Outland*), un dossier *Dragonslayer*, un entretien (superbement illustré) avec John Bruno, auteur de l'épisode « Taarna » du film *Métal Hurlant* et un mini-dossier *Superman II*. A commander sans faute !

G.B.

« Cinéma » (Marvel Comics Ltd, Jadwin House, 205-211 Kentish Town Road, London NW5, Angleterre).

Nouveau périodique de cinéma britannique, édité par Stan Lee, déjà responsable de *Starbust*, *Cinéma* doit beaucoup à la formule du précédent magazine, dont il reprend l'équipe artistique et rédactionnelle (dont nos amis et correspondants Alan Jones et Phil Edwards). Mais, dès ce premier numéro, *Cinéma*, intelligente revue d'information, s'avère une réussite exceptionnelle ! Bien que non spécialisé dans le fantastique, *Cinéma* accorde toutefois une certaine importance au genre, puisque figurent au sommaire du n° 1 des entretiens avec Anthony Shaffer *(Absolution)*, John Landis *(Le loup-garou de Londres)* et Harrison Ford, des critiques magnifiquement illustrées de superbes documents couleurs sur *Heavy Metal*, *Shock Treatment*, etc. et une analyse des disques fantastiques (à signaler une amusante innovation : une savoureuse rubrique consacrée aux « navets » de l'année). *Cinéma* fait donc, dès à présent, partie de ces publications populaires sur le cinéma qu'il convient de suivre attentivement si l'on tient à être informé de l'actualité du 7e art.

ACTUALITE MUSICALE

• **Conan The Barbarian** (Music composed by Basil Pelouris, conducting the Orchestra and Chorus of Santa Cecilia and the Radio Symphony of Rome - MCA 6108).

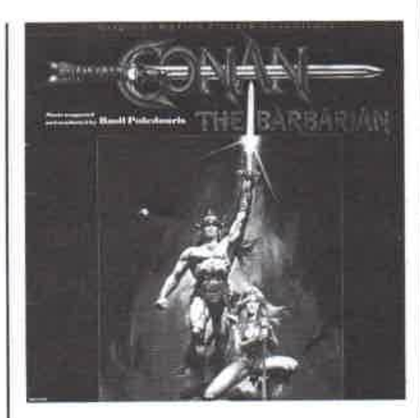
Lorsqu'était apparue la très belle musique du *Lagon bleu*, signée par Basil Poledouris, nous n'avions pu qu'apprécier les nombreuses qualités dont faisait preuve ce nouveau venu ; mais nous étions loin d'imaginer qu'un an plus tard, il nous livrerait une partition de la force de celle de *Conan* qui, pour tout avouer, est d'ores et déjà à classer parmi les chefs-d'œuvre du genre.

Le générique *(Anvil of Crom)* donne le ton, par la sauvagerie barbare de ses accents (percussions et cuivres) — parfaitement en accord avec le climat du film et le personnage — faisant apparaître en sa partie centrale une envolée lyrique brillante qui situe l'un des autres pôles de la partition. Puis c'est l'attaque du village *(Riddle of Steel/Riders of the Doom)*, marquée par l'apparition de chœurs et d'un thème qui reparaîtra notamment lors de l'affrontement final *(Battle of the Mounds)* : des chœurs puissants, vifs, dont on retiendra chaque fois la maîtrise avec laquelle, grâce en particulier à de fulgurantes reprises, gong à l'appui, Poledouris les introduit ou fait progresser leur ampleur. Par leur utilisation, le compositeur — en délaissant parallèlement le rythme habituel des musiques de ce genre de scène — donne à sa composition l'allure d'une cantate et traduit ainsi l'idée que ce qui se déroule sous nos yeux, ce n'est pas une simple bataille, mais un combat de titans au sein duquel s'affrontent des êtres exceptionnels par leur vaillance et par leurs pouvoirs, animés par des forces puissantes et obscures. C'est dire que Poledouris ne se contente pas de souligner l'image : il la transfigure et achève de lui donner sa signification profonde par-delà les apparences purement visuelles.

Entre les deux extrêmes du film, les morceaux de bravoure ne manqueront pas. Ces mêmes chœurs reviennent, lourds et tristes, dans *Gift of Fury*. *The Wheel of Pain*, par son crescendo musical et l'exotisme étrange de certaines percussions, entraîne l'attention de l'auditeur de façon inéluctable — on pense un peu à la procession de *Lost Horizons* de Tiomkin — avant que *Atlantean Sword* ne ramène un calme inquiétant, par sa force contenue — chargée de toute la résolution qui habite l'âme de Conan, de la puissance du mythe attaché à l'épée — et par la noblesse du thème.

S'ouvrant ensuite à un lyrisme plus tendre, plus léger, *Theology/Civilization* offre un moment de fraîcheur plein de grâce et de beauté — sans nul doute l'extrait où l'on retrouve de la façon la plus caractéristique le musicien du *Lagon bleu*. Puis le *Love Theme (Wifeing)*, avec des accents nostalgiques, sinon tragiques, nous fait revenir à des tonalités plus tristes, mais non dénuées d'ampleur : deux pièces non seulement belles mais émouvantes, dont la première constitue d'ailleurs une variation sur la mélodie centrale du générique, nous dévoilant du même coup la signification de celle-ci. Les rythmes et les thèmes lancinants — deux thèmes s'enchevêtrent progressivement — de *The Orgy* réintroduisent, surtout vers la fin de la progression musicale, le souvenir des forces brutales qui s'apprêtent à s'affronter avec, dans la rondeur et la mollesse bien sentie des mélodies, un climat tendre et lascif qui s'oppose au caractère résolument viril et énergique, même dans la tendresse, du reste de la partition.

Funeral Pyre, faisant, au niveau du ton, le pendant de *Gift of Fury*, constitue, mais plus



crûment, le second extrait réellement tragique du disque ; chargé de l'émotion et du désespoir de Conan devant le brasier où se consume celle dont l'amour l'avait accompagné et même sauvé, *Funeral Pyre* achève de donner à la scène un caractère poignant, juste prélude à la vengeance que va exercer le héros. Puis c'est, comme nous l'annoncions, le retour des chœurs, avec *Battle of the Mounds*, puissant à souhait, sauvage, donnant son unité, par le jeu des thèmes et des orchestrations, à la partition aussi bien qu'au film, avant l'apaisement final, mêlé de la tristesse de ce qui n'est plus et de l'espoir de ce qui est à venir, de *Orphans of Doom/The Awakening*.

Bien des aspects montrent que Poledouris a choisi son camp : celui des grands. Le générique enfermant en son centre le *Love Theme* est un schéma traditionnel, du moins dans une certaine musique de film — notamment chez Rózsa : voir par exemple le générique du *Cid ;* la multiplicité des leitmotive, la variété du ton, le sérieux de l'écriture musicale, le vaste éventail orchestral et choral, tout cela, allié à la constante qualité de l'œuvre, place déjà celle-ci au rang des classiques. A quoi il convient d'ajouter la précision et la force qui guident Basil Poledouris dans la direction de l'orchestre.

Certes, il y en aura pour dire que, outre Rózsa et Tiomkin déjà cités, on sent traîner, ici et là, par exemple, un peu de Goldsmith *(Funeral Pyre)* et que dans les chœurs, voire l'orchestration qui les accompagne, le Carl Orff de *Carmina Burana* n'est pas loin, non plus que le Prokofiev d'*Alexandre Niewsky*. Et après ? Notons d'abord que la panorama de ces discrètes références, des percussions à consonnances thibétaines aux chœurs de la liturgie orthodoxe, en passant par celles que nous venons de citer, est conforme à l'esprit d'un film qui nous présente une civilisation originale parce que composite, sorte d'amalgame, ou de creuset, de l'humanité telle que nous la dépeint l'histoire. De plus, quel artiste, parmi les plus inspirés, n'a pas subi la tentation plus ou moins consciente de glisser dans ses œuvres un peu d'« à-la-manière-de » — ne serait-ce qu'à titre d'hommage à ses maîtres et à l'ensemble de la tradition artistique dont il est l'héritier ? A-t-on jamais reproché aux Romantiques — Berlioz en tête — d'avoir si abondamment puisé dans le répertoire grégorien ? Non, tout simplement parce que ce n'est pas le problème. Ce qui compte c'est que l'ensemble de la musique de *Conan* (ou n'importe quelle autre œuvre) reflète le sentiment d'un puissant souffle personnel. Alors, une nouvelle fois, finissons-en avec les œillères qui caractérisent habituellement les critiques formulées à l'encontre de la musique de film et tranchons dans le vif : Basil Poledouris vient de gagner sa place au panthéon des maîtres de la musique cinématographique !

• **Harlequin** (Brian May, Music Movie, MM 2002)

Depuis le temps qu'elle traînait dans les tiroirs, la voilà ! L'une des plus belles musiques de Brian May voit enfin le jour, illuminant de son éclat l'apparition officielle sur le marché d'une grande collection de musique de film : Music Movie. « Officielle » puisque, en fait, c'est à la même équipe qu'on devait déjà *Survivor*. Mêlant avec son talent coutumier les diverses tendances de l'œuvre cinématographie, Brian May nous offre ici une partition riche et variée, souvent angoissante, à travers des accents qui ne sont pas sans rappeler ses autres œuvres, mais aussi poétique et lyrique *(Love Scene)*. Les moments de tension jalonnent sa partition, parfois crispants, et l'un après l'autre, les thèmes et les orchestrations rebâtissent dans notre esprit le climat composite de cet excellent film fantastique qui avait brillament ouvert le Festival de Paris, voici déjà presque deux ans ! Le personnage trouble d'Harlequin revit, qu'il soit clown *(Political Theme)*, précepteur visionnaire *(The Cliff)*, séducteur *(Love Scene)*, menace *(Wolfe Escape from Jail)* ou immortel *(Wolfe's Resurrection, Wolfe Surfaces)*. Après le caractère disparate, reflétant la lente construction de l'atmosphère, de la première face, la seconde nous conduit avec maestria dans le tourbillon de haine et le déchaînement de violence et de forces occultes qui constitueront le long dénouement du film.

Car il faut dire que l'un des mérites de cette édition, outre la qualité de la gravure, l'élégance de la présentation, est de nous restituer l'intégralité de la partition de Brian May, dans l'ordre où elle apparaît à l'intérieur du film.

C'est une nouvelle fois, comme pour le précédent disque de la série, du travail de professionnels, dont la volonté manifeste n'est pas seulement d'ajouter un nouvel enregistrement à toutes les musiques de film existant sur le marché, mais d'honorer l'œuvre présentée en même temps que le genre auquel elle appartient. Un disque indispensable pour tous les collectionneurs sérieux, mais aussi, plus largement, pour tout mélomane digne de ce nom.

Quelques nouveautés dignes d'attention...

Pour les amateurs de fantastique, il convient de noter chez Varèse, *Swamp Thing*, la musique de Harry Manfredini pour le film de Wes Craven : c'est, disons, gentillet, et parfois efficace.

Les passionnés de Jazz ne manqueront pas la B.O. de *Sharky's Machine*, parue en France chez WEA (WE 351), qui regroupe un certain nombre de grands noms du jazz, en plus d'une musique souvent intéressante.

Enfin, les collectionneurs pourront sans hésiter se jeter sur deux morceaux de choix que nous offre Varèse Sarabande, deux spectaculaires rééditions qu'on attendait depuis longtemps — bien que le Japon y ait déjà pensé il y a quelques années : *Young Lions (Le bal des maudits)* de Hugo Friedhofer (STV 81115) et surtout *Anastasia* d'Alfred Newman (STV 81125) ; Varèse, renouvelant ce qui avait été fait pour le *Sinbad* de Herrmann, nous présente ici d'*Anastasia* la première édition Stéréo au monde !

Dernière minute : *E.T.* de Spielberg, musique de John Williams, MCA 6109, *The Thing* de John Carpenter, musique d'Ennio Morricone, sur disque Arista, et *Cat People*, musique de Giorgio Moroder, BSR 6107 (cf. prochaine rubrique).

Bertrand Borie

COURRIER DES LECTEURS

« Chers amis,
Flatté je suis d'avoir été choisi pour inaugurer (d'après ce que j'ai compris) votre rubrique « Le sottisier du fantastique » [E.F. n° 23]. Pour une fois que j'inaugure quelque chose, vous pensez si je suis content !
Le plus marrant, c'est que j'approuve totalement votre petit texte qui stigmatise les critiques crétins qui méprisent le fantastique en tant que tel.
Mais détester *Mad Max*, être horrifié par le moralisme sournois, vaguement facho, que le film véhicule, ce n'est pas détester tout un genre, n'est-ce pas ?
Vous parlez du fantastique comme d'une femme enceinte. De quels « égards » s'agit-il ? Un sous-produit reste un sous-produit, qu'il soit fantastique, comique, policier, porno ou intellectuellard... C'est un sous-produit (jugé par moi comme un « sous-produit », en tout cas) que j'ai attaqué, et non pas un genre qui m'a donné — et me donnera encore — pas mal de joies cinématographiques.
Au prochain « sottisier » ! (1)
Bien à vous, »
Pierre Murat

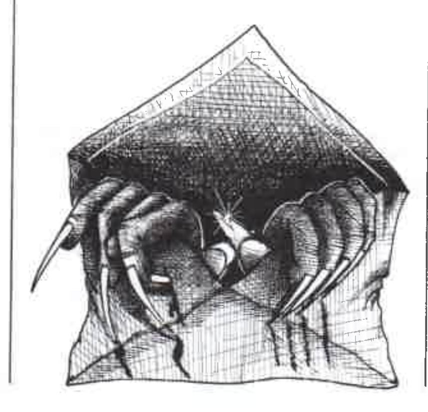


(1) Je pense pouvoir être « nommé » avec mon papier sur *Le droit de tuer*. Aurai-je l'« Oscar » ?

« J'ai lu avec beaucoup d'attention votre rubrique « Le sottisier du fantastique (n° 23). Tout comme vous, je suis profondément surpris et mécontent par le désintéressement total de certains journaux à l'égard du cinéma fantastique (et surtout de l'horreur !). Vous avez choisi comme exemple Télérama, et vous avez bien fait.
Durant plusieurs mois, j'ai acheté ce magazine, et au fur et à mesure de mes lectures, je me suis très vite aperçu d'une chose : le lecteur était vite étouffé par cette moralité bien-pensante, intellectuello-littéraire, propre à l'équipe de Télérama — cette dernière étant pleine de préjugés et de réflexions sans intérêt, et au niveau du cinéma, c'est pire. Pour Télérama, le cinéma fantastique = nul. Cette revue n'est d'ailleurs pas la seule à critiquer de la sorte : je citerai entre autres Télé Star, Première (parfois), etc.
Bravo à l'Ecran Fantastique qui SAIT reconnaître quand un film fantastique est bon ou mauvais : c'est cela, la vraie critique ».
M.A.

« Il est inadmissible de laisser parler Ruggero Deodato (E.F. 19) sans prendre aucune précaution. Je pense que devant de telles extrémités, l'E.F. devrait soit signaler que les propos tenus ne sont pas forcément ceux de la revue, ou encore mieux faire paraître une critique opposée à ces films. Car je ne peux comprendre comment l'on peut proférer de telles énormités. Vous vous plaignez souvent du ghetto dans lequel on enferme le film d'horreur et de SF (un peu moins pour ce dernier), ghetto créé par les critiques traditionnels de cinéma. Mais comment ne pas être d'accord avec eux lorsqu'on voit de tels « déchets ». Les caméras ne sont pas des appareils de tortures et les spectateurs ne doivent pas être pris pour des sadiques et des pervers.
Je souhaite qu'à l'avenir l'E.F. réfléchisse sur ces problèmes et ne les élude pas sous le couvert d'un faux libéralisme et d'une réponse à la censure. Je ne suis pas pour la censure, mais je refuse de pratiquer cette admiration béate devant les films d'horreur. Que peut-il y avoir de commun entre une mort affreuse de *Frayeurs* et une autre mort affreuse de *Alien* ou *Dressed to Kill* ?
Je désirerais, enfin, apporter quelques renseignements à vos lecteurs. En effet, je m'étais demandé si *Lord of the Rings 2* apparaissait à l'horizon ; après quelques mois de rumeurs, selon lesquelles un autre animateur se serait vu confier la charge de réaliser la suite du *Seigneur des Anneaux*, Ralph Bakshi a déclaré qu'il n'avait pas abandonné l'idée de la faire lui-même. Mais pour éviter cette fois-ci les critiques (de trahison et d'infidélité à l'œuvre originale en particulier), il invite tous les fans de Tolkien, et tous ceux qui en général veulent exprimer une opinion sur le film, à lui écrire à : Ralph Bakshi Productions, 8132 Sunland Bvd, Sun Valley, CA.91352. U.S.A. ».
Pierre Cassan, 13013 Marseille

« Lecteur et abonné de longue date à votre revue que j'apprécie, je suis particulièrement satisfait de la naissance d'un magazine vidéo-fantastique. En effet, étant donné le prix élevé des vidéo-cassettes pré-enregistrées (taxées à 33,33 % TVA. Luxe !), et alors que l'on annonce en plus une taxe sur les magnétoscopes et sur les cassettes vierges, il est évident qu'à moins d'être millionnaire, l'on ne peut acheter qu'un nombre restreint de titres.
Aussi, il est absolument indispensable de ne les choisir qu'à bon escient. Pour ma part, j'ai acquis il y a plusieurs mois *Les 3 visages de la peur* (Iris TV) : image floue, copie délavée et version française dotée d'un son défectueux, bref, je n'ai pas pu en supporter plus d'une vision... D'où l'utilité d'une critique qui me renseigne sur la qualité de la duplication. Il me semble être en droit, quand j'achète un film sur cassette d'avoir : un film intégral en v.o. si possible (sous-titré lisiblement) et tiré d'après un négatif original.
Je m'associe pleinement à votre article concernant le massacre des films, tournés à l'origine en Scope, par le procédé Pan & Scan. Pour ma part, tant que cela sera, je *n'achèterai jamais* de cassettes Warner, Walt Disney et Emi-Thorn (certains titres). J'ai même téléphoné à ce sujet à Warner-vidéo, le responsable ne m'a pas convaincu en tentant, par des arguments contradictoires, de m'assurer que « l'essentiel de l'action était *recentré* ».



Vous voyez donc combien est utile au pauvre « cochon de payant » d'obtenir, avant achat, des renseignements précis sur la duplication-vidéo. A peine née, la vidéo devient-elle aussi le royaume de l'arnaque, du moins chez certains distributeurs ? »
M. Jean Theurot, 75012 Paris



Escalade dans l'horreur ! Toujours plus loin : après Ruggero Deodato, Umberto Lenzi (« Cannibal Ferox »)

PETITES ANNONCES

Les petites annonces de l'Ecran Fantastique sont gratuites et réservées à nos abonnés.

DESIRE acheter par correspondance des photos de films fantastiques et de science-fiction. Renée Rougier, 29, rue de l'Ukraine, 31100 Toulouse.

CORRESPONDRAIS avec jeunes lecteurs (trices) de l'Ecran Fantastique. Francis Adoue, rue de Conchy, 64350 Lembeye.

CHERCHE personnes possédant les films S-8 suivants : *Les dents de la mer, La guerre des étoiles, L'empire contre-attaque* et *Star Trek*, pour transcription sur vidéo-cassettes VHS. Denis Rosa, avenue Bir Hakeim, Les Alpilles D, Pont du Las, 83200 Toulon.

CHERCHONS correspondants en Italie. Ecrire à la revue.

VENDS disques ou cassettes neufs, bandes sonores originales des films : *Frayeurs, L'au-delà, Le chat noir, La maison près du cimetière* et d'autres films italiens et concerts des Goblins. Renzo Soru, 127, bd de Charonne, 75011 Paris. Tél. : 370.55.29.

VENDS (ou échange) livres policiers, SF, fantastique contre fèves de galettes des rois porcelaine, anciennes. Liste contre 2 timbres. Arlette Mierlot, 92, rue Vam Grutten, 62100 Calais.

CHERCHE correspondant(e) passionné(e) de SF et fantastique *(Alien* et *Carrie)* pour échanges opinions. Pierre Soriano, 12, rue de la Gendarmerie, 06005 Nice.

RECHERCHE « British Film Catalogue » par Denis Gifford, éd. David & Charles. Olivier Billiottet, 18, bd Soult, 75012 Paris.

CHERCHE correpondant appréciant les films de Lucio Fulci. Ecrire à : Stéphane Steimes, 31, rue de la Caserne, B 6700 Arlon. Belgique.

AUTEUR d'un scénario fantastique, cherche amateurs pour faire équipe avec moi. Gilles Rossire, 6, rue de la République, 95740 Frépillon.

RECHERCHE « Famous Monsters » de 1970 à 1973. Omar Amrouche, Poste restante PTT, 93230 Romainville.

L'ÉPÉE SAUVAGE

Suite de la page 17

aucun moyen de la faire paraître « réelle ». C'est un domaine où tout à déjà été fait, où il est impossible d'innover. Nous avons fait apparaître le sorcier au début du film et à nouveau à la fin, alors que l'on ne s'y attend pas. Sa sorcellerie est assez effrayante, et nous avons voulu éviter à tout prix qu'elle fasse rire.

Si vous aviez disposé d'un plus gros budget, auriez-vous ajouté d'autres scènes de sorcellerie ?

Notre scénario original prévoyait davantage de sorcellerie, mais, pour réaliser une des scènes que nous avions écrites, il aurait fallu dépenser entre 5 et 10 millions de dollars. Mais à ce prix, nous aurions pu montrer la sorcellerie telle que je la conçois vraiment, et le public aurait été stupéfait. Dans *L'Epée Sauvage*, la sorcellerie est créative et amusante. Nous n'avons pas voulu recourir trop abondamment aux effets optiques, etc., d'autant plus que c'est un sujet qui a ses limites.

Avez-vous été consulté pour le choix de la distribution ?

Je n'ai pas eu de pouvoir de décision dans ce domaine. Mais je me suis fortement prononcé en faveur de Simon McCorkindale, que nous avons eu la chance d'obtenir.
A cause du manque de temps (nous n'avons disposé que de 8 à 9 semaines entre la signature du contrat et le début du tournage), le choix des acteurs a dû être effectué très rapidement. Je n'y ai pas réellement participé, bien que je l'eusse aimé. C'est encore un de ces domaines où les choses peuvent toujours être améliorées et où il est très utile de disposer de suffisamment de temps.

N'ayant pas sélectionné les acteurs, avez-vous rencontré des difficultés dans votre travail avec eux ?

Non, pas du tout, mais j'ai eu du mal à obtenir ce que je voulais de certains acteurs. C'est à ce niveau que nous avons effectué des changements qui n'auraient pas été forcément nécessaires si tout avait été mieux planifié.

Les acteurs étaient-ils gênés par le fait que le film était de l'Heroic Fantasy ?

Les acteurs étaient mal à l'aise et certains d'entre eux ne convenaient pas du tout au rôle qui leur était destiné, notamment par leur aspect physique. Et comme notre film repose beaucoup sur le physique des protagonistes, cela lui a causé beaucoup de tort. De plus, nous n'avons pas pu effectuer de répétition, ce qui aurait peut-être résolu 50 % de nos problèmes.
En ce qui concerne le choix de la distribution, je n'ai donné mon opinion que pour le pirate noir, qui est un personnage comique, et le tortionnaire. A ma plus grande surprise, on a sélectionné les acteurs que j'avais recommandés.

Avez-vous vu *Hawk the Slayer* ?

Non, mais je sais que notre film est très différent. *L'Epée Sauvage* n'est pas un film de Moyen-Age, mais plutôt une sorte d'*Aventuriers de l'Arche Perdue* des temps anciens. Les attitudes des personnages, l'humour, sont modernes ; nous avons aussi mis une bonne dose d'ironie. Le seul écueil à propos de cet humour est que le public ne sait pas trop comment il doit y réagir. Je crois que, tel qu'il est monté, le film n'indique pas aux spectateurs qu'ils peuvent se mettre à rire, et cela les gêne pendant un certain temps.

Avez-vous choisi le compositeur de la musique du film ?

Non, ce sont à nouveau les producteurs qui ont décidé. Mais je trouve qu'il a fait du bon travail, si l'on tient compte du peu de temps dont il a disposé.

Combien de temps le tournage a-t-il duré exactement ?

Seulement 8 semaines.

On a dit qu'un cascadeur avait eu un accident pendant le tournage.

En effet, un de nos cascadeurs est mort. Il a sauté du haut d'une butte et est tombé à côté de la baudruche qui devait le recevoir. Cela a durement effrayé toute l'équipe ; pendant quelque temps, le film n'a plus eu qu'une importance secondaire.

Avez-vous eu d'autres problèmes pendant le tournage ?

Il y a eu beaucoup de blessures, c'était incroyable. Un jour, nous avons rassemblé le plus grand nombre de cascadeurs (90 environ) jamais réunis sur une scène. Le simple fait qu'ils aient été si nombreux a causé des blessures. Les combats à l'épée ont également été des sources de problèmes. Nous sommes vraiment reconnaissants envers notre équipe technique, nos cascadeurs, nos acteurs et tous les autres pour avoir tenu bon.

Certains acteurs ont-ils été blessés ?

Oui, oui. Nous avons une scène où le héros se bat à l'épée contre une multitude d'ennemis : une des épées a cassé et l'acteur principal a reçu un éclat de fer en plein crâne !
Vers la fin du film, le héros émerge d'un nuage de fumée rouge et saute par-dessus un balcon. Pour cette scène, nous avions disposé un élément décoratif avec des pointes devant le balcon. Le premier cascadeur a atterri dessus et s'est empalé le poignet ! Il a failli aussi avoir des pointes dans le corps, mais il s'est ressaisi à temps, et il est resté suspendu par le poignet à 4,50 m du sol. Nous avons filmé toute la scène, mais nous ne l'avons pas inclue dans le film. Nous avons dû demander à un autre cascadeur d'essayer à son tour. En sautant, celui-ci s'est cogné et fracturé le menton !
Ces problèmes viennent en partie de ce que l'on ne fait plus ce genre de film à Hollywood de nos jours. Si nous avions tourné un film avec des cascades de voitures, je suis sûr que personne n'aurait été blessé. Les cascadeurs savent parfaitement reconstituer un accident de voiture, mais ils ne savent plus manier l'épée.

Avez-vous passé beaucoup de temps à concevoir les costumes et autres éléments visuels du film, de façon à ne pas donner l'impression d'un ensemble hétéroclite ?

Nous avons au contraire cherché à donner l'impression d'un « melting pot ». La plupart des films, comme *Excalibur, Hawk the Slayer,* etc., ont un style britannique. Nous, nous sommes partis de l'hypothèse que notre ville était située au centre du monde. C'est une ville cosmopolite, avec des Arabes, des Noirs, des Jamaïcains, des Anglais, des Français, des Orientaux, etc. Jai vraiment voulu éviter de ne montrer qu'une seule sorte de gens. Apparemment, cela plaît. Le public, les Noirs en particulier, adore le pirate jamaïcain. En général, les Noirs n'aiment pas ce genre de film parce qu'il est le reflet exclusif de la culture britannique. Mais *L'Epée Sauvage* s'adresse à eux en leur disant : « les Noirs existaient à cette époque, et eux aussi étaient des héros ». Nous avons essayé de n'oublier aucune culture.

Pour les armes, vous avez également mélangé les techniques de différentes époques ?

Oui, dans la mesure où nous avons pourvu l'épée du héros de la technologie des armes à feu. Notre film est également truffé de gadgets à la James Bond. Toutes ces armes étaient prévues au niveau du scénario ; il ne s'agit pas d'une inspiration de dernière minute.

Allez-vous écrire et réaliser la suite de *L'Epée Sauvage* ?

On nous l'a demandé, mais nous avons refusé. Notre prochain film s'appelle *Torque*. Il commence à notre époque et se termine dans le futur. Nous sommes en train d'écrire le scénario, et nous espérons entamer le tournage au printemps prochain. Nous aimerions aussi réaliser cet été un autre film, qui s'appelle *American Pie*. C'est un film d'aventures avec beaucoup d'humour, qui devrait coûter environ 5 millions de dollars.
Nous ne voulons pas nous enfermer dans un genre ; nous allons donc faire toutes sortes de films, mais en nous efforçant de les rendre uniques. Tous nos films seront très distrayants et viseront essentiellement à amuser le public.

Propos recueillis à Los Angeles
par **Jean-Marc Lofficier**
(Trad. : *Guy et Valérie Delcourt*)

THE 1982 LOS ANGELES INTERNATIONAL FILM EXPOSITION (FILMEX)

Le Festival FILMEX de Los Angeles a lieu chaque année vers la mi-mars, et rassemble plusieurs centaines d'amateurs, dont de nombreux professionnels (Hollywood exige) pour une période allant de 15 jours à 3 semaines durant laquelle plus de 150 films sont projetés.
Le but de FILMEX, créé en 1971 par Gary Essert, est de divulguer à un public qui se veut « connaisseur » des films que nous qualifierions « d'art et d'essai ». Aux Etats-Unis, ce terme englobe tous les films jugés intellectuels ou marginaux (et, parmi eux, des films fantastiques), et surtout des films en provenance de l'étranger (France, Allemagne, Italie, Pays de l'Est, Extrême-Orient, Inde, etc.).
Le Fantastique s'est, au cours des ans, taillé la part belle à FILMEX. Pour ne citer que quelques titres projetés ces dernières années, nommons, en vrac, *La mort en direct* de Bertrand Tavernier, *Demain les mômes* de Jean Pourtale, *Eraserhead* de David Lynch, *Patrick* de Richard Franklin, *La belle et la bête* de Juraj Herz, l'original *THX 1138* de George Lucas et bien d'autres titres qui rempliraient des pages. Bref, pour l'Angéléno amateur de Fantastique, FILMEX est souvent l'occasion de découvrir des films qui ne seront jamais diffusés dans les salles.
Cette année, le fantastique à FILMEX fut de nature surréaliste.
Eating Raoul, écrit et réalisé par Paul Bartel, l'inimitable auteur de *Private Parts* et de *Deathrace 2000,* est un chef-d'œuvre de l'humour noir. Les deux héros, ou plutôt anti-héros, de l'histoire sont Paul (Paul Bartel lui-même, dans un rôle de composition extraordinaire !) et Mary (Mary Woronov), un couple vivant la réalité d'aujourd'hui en général, et des quartiers douteux aux mœurs curieuses de Los Angeles en particulier, de façon déphasée. Paul et Mary, satire du couple américain chaste, tel que nous le présentait la télévision en 1950, n'ont qu'une ambition : quitter la ville et ouvrir un restaurant à la campagne. Mais pour cela, il faut de l'argent. Tout à fait par accident, ils découvrent qu'ils peuvent attirer chez eux (par petites annonces) tous les pervers de la région en quête de sensations bizarres. Les-dits pervers sont ensuite proprement occis, et dépouillés de leurs biens. Un Mexicain astucieux du nom de Raoul, qui a éventé leur combine par accident, leur propose même de les débarrasser des corps (qui servent à faire de la pâtée pour chien). Tout semble donc aller pour le mieux dans le meilleur des mondes quand Raoul décide de tomber amoureux de Mary...
Eating Raoul est probablement la satire la plus percutante de la société américaine des dernières années. Féroce, drôle à en pleurer, magnifiquement interprété, il confirme l'immense talent de Paul Bartel.
War of the Worlds - Next Century est le deuxième film du metteur en scène polonais Piotr Szulkin, à qui l'on devait déjà *Golem,* présenté à FILMEX 1981 et au Festival de Trieste. *War of the Worlds* a beaucoup de points en commun avec *Golem,* ce qui risque par ailleurs de décourager les spectateurs ! Szulkin utilise des trames de S-F classiques pour préparer une allégorie politique, évidente aux yeux du spectateur le moins informé et, hélas, cruellement justifié par les récents événements que l'on sait. *Golem,* jugé sur son pur contenu fictionnel, se révélait malheureusement confus et interminablement long, malgré une brillante et imaginative vision d'un monde en décomposition totalitaire, finalement assez proche de la décomposition capitaliste peinte par exemple par Lynch dans *Eraserhead.*
War of the Worlds n'innove pas sur le fond ou la forme par rapport à *Golem,* et souffre des mêmes défauts. L'intrigue se veut la description de l'invasion des Martiens, présentés ici comme des monstres assoiffés de sang et ressemblant aux créatures imaginées par Cronenberg dans *The Brood* (on les voit assez peu dans le film au demeurant, ce qui le rend encore plus long. Budget insuffisant ?). L'originalité du film est que le Gouvernement ordonne à la population de ne pas résister, et de coopérer avec les Martiens. L'allusion est claire et si *War of the Worlds* passionnera les politologues, il est peu probable qu'il enthousiasmera les amateurs de fantastique.
Parmi les autres films fantastiques présentés à FILMEX 1982, mentionnons également *Wombling Free,* d'origine britannique, qui est un « musical » comme seul les Anglais savent en produire, nous contant la vie des Wombles, sortes de Hobbits, vivant *sous* Wimbledon Common et dont le but semble d'être de nettoyer le champ après que les Humains soient partis ! *Wombling Free* nous offre aussi un pastiche de plusieurs comédies musicales des années d'or d'Hollywood, bref, un régal !

Jean-Marc Lofficier



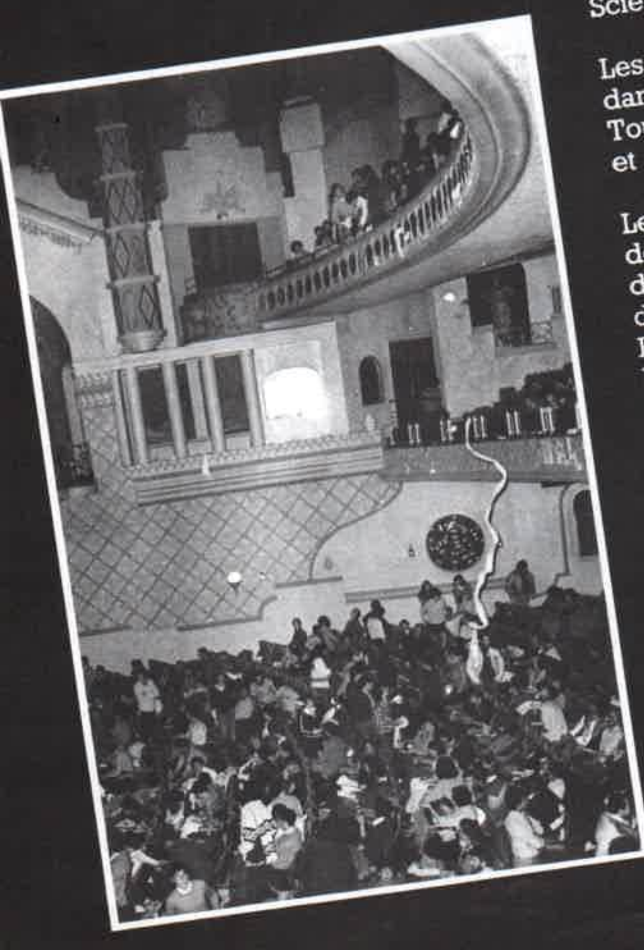
NOVEMBRE 1982
12e Anniversaire du Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction

Le Festival International de Paris
du Film Fantastique et de Science-Fiction,
organisé sous le haut patronage
du Secrétariat d'Etat à la Culture,
du Centre National de la Cinématographie,
et de la Ville de Paris
aura lieu, pour sa douzième année consécutive,
à Paris, au GRAND REX (2 800 places),
du 12 au 22 novembre 1982.

Le Festival présentera
des longs métrages inédits en compétition,
des avants-premières mondiales
en présence des réalisateurs,
des sections informative et rétrospective,
et des courts métrages de différents pays,
dans les catégories Epouvante,
Science-Fiction, Merveilleux.

Les projections auront lieu tous les soirs
dans la grande salle du Rex, de 20 h à 24 h.
Tous les films sont différents
et ne seront présentés qu'une seule fois.

Les spectateurs intéressés pourront s'inscrire
début septembre (une fiche de réservation
d'abonnement figurera à cet effet
dans le numéro de septembre de L'Ecran
Fantastique).
Pour toute demande de réponse individuelle
prière de joindre une enveloppe timbrée.



12e FESTIVAL INTERNATIONAL DE PARIS
DU FILM FANTASTIQUE ET DE SCIENCE-FICTION

Secrétariat : 9, rue du Midi. 92200 Neuilly. France
(tél. : 745.62.31)

LE FILM DU MOIS

La guerre du feu, de Jean-Jacques Annaud

Bien que la bande sonore de la copie utilisée soit quelque peu « craquante » la musique extraordinairement riche du prolifique Philippe Sarde nous fait entrer d'office dans l'épopée. Une épopée qui est tout autant celle de « l'homo-sapiens » que d'un monde encore neuf prêt à connaître des bouleversements décisifs... Petite lumière vacillante dans un paysage ténébreux, voilà l'homme recroquevillé sur sa faiblesse, perdu dans le grand ordre des choses, toujours penché sur l'énigme des flammes dont il est le gardien et l'esclave. Son indépendance et, par là-même, son évolution sont arrêtées à ce mystère tombé du ciel, les jours d'orage.
Dès ces premières images, *La guerre du feu* se démarque de l'ouverture de *2001, A Space Odyssey* où Kubrick exerçait son puissant symbolisme pour ramener des siècles d'évolution à quelques inoubliables minutes de cinéma. Annaud, quant à lui, a opté pour une description veriste sans être aride, juste sans être pour autant objective, de la préhistoire. La mise à profit de l'amour « horizontal » et la découverte de l'inutile qui est aussi l'indispensable : le rire, sont abordés avec infiniment d'humour, l'auteur imaginant en toute impunité leurs débuts spectaculaires en ce bas monde. Ces diversions qui témoignent de la présence irréfutable d'une mise en scène rendent le film moins glacial et plus attachant que le « pseudo-documentaire » célébré par une partie de la presse. Car, c'est le côté fantastique du postulat de Rosny Aîné qui a séduit Annaud et, par contre-coup, son public, plutôt qu'un irréfutable constat scientifique. De même, la bataille rangée du début tient d'une violence orchestrée qui surrenchérit sur ce que pouvait être la réalité de tels affrontements. Elle démontre en tout état de chose la virtuosité (déjà entraperçue dans le remarquable *Coup de tête*) de Jean-Jacques Annaud qui, sitôt conclu cet « examen de passage », prend plaisir à détourner son film du ton belliqueux annoncé par le titre (français !) et l'affiche de Druillet. Enfin, si *La guerre de feu* est une œuvre belle et intense, c'est parce que le cinéaste l'a principalement abordée comme une aventure philosophique dans la sauvagerie des hommes, des bêtes et des décors naturels. La photographie d'Agostini et la maîtrise des scènes animalières confèrent donc à cette quête un arrière fond à la fois cruel et frémissant qui, à ce stade de dépaysement, remplace fort bien les trucages d'un Ray Harryhausen.
Distribué par RCV (255, rue Galliéni, 92100 Boulogne-Billancourt).



NOUVEAUTÉS

GCR
La chute de la maison d'Usher d'A. Astruc (téléfilm).

HOLLYWOOD
Le venin de la peur de L. Fulci *(Una lucertola con la pella di donna).*
Slithis v.o. Hauting of Julia v.o. I drink your blood v.o. Demented v.o.

LA GUEVILLE
Panique de J.-C. Lord.

MPM
The Last Horror Film de D. Winters. *Sweet Sixteen* de J. Sotos.

POLYGRAM
Les liens de sang de C. Chabrol. *Les maîtres du temps* de R. Laloux et Moebius.

PROSERPINE
L'homme à la tête coupée de J. Fortuny *(Las ratas no duermen la noche).*

RENE CHATEAU
Mark of the Devil de M. Armstrong.

RCV
Les Charlots contre Dracula de J.-P. Desagnat.

SCHERZO
The Legendary Curse of Lemora de R. Blackburn v.o. *Alpha Blue* de G. Damiano *(The Satisfiers of Alpha Blue)* v.o. *Competition* de G. Damiano *(Joint Ventures)* v.o. *Puppet Show* de G. Damiano *(Let My Puppet Come).*

SOUTH PACIFIC
Bête mais discipliné de C. Zidi. *La soupe aux choux* de J. Girault. *La mort au large* d'E. Castellari *(L'ultimo squalo). Harlequin* de S. Wincer. *Le survivant d'un monde parallèle* de D. Hemmings *(The Survivor). L'horrible invasion* de J. Bud Carlos *(Kingdom of the Spiders). Héros d'apocalypse* d'A. Margheriti *(Il cacciatore dell'apocalisse). Trapped* de W. Fruet. *Bons baisers de Hong Kong* d'Y. Chiffre.

SUNSET
Cauchemars à Daytona Beach de R. Scavolini *(Nightmare). Bomber X (X Bomber)* série tv japonaise.

SVP
T.A.G. de N. Castle. *Phobia* de J. Huston. *Mother Lode* de C. Heston.

UGC
Ils sont fous ces sorciers de J. Girault.

VFP
L'esclave de Satan de N.-J. Warren *(Satan Slave). les 8 invincibles du Kung Fu* de Lo Wei *(Invincible Eight). La main noire de Shantung* de Huang Feng *(Bandits From Shantung). Le karateka démoniaque* de W.T. Lung *(The Chase). la résurrection du dragon* d'A. Gow.

VIP
Macabre de L. Bava *(Macabro). La bataille de Marathon* de M. Bava *(La battaglia di Maratona). Hercule contre les vampires* de M. Bava *(Ercole al centro della terra). Baron Blood* de M. Bava. *La ruée des Vikings* de M. Bava *(Gli invasori). Les 1001 nuits* de M. Bava et H. Lein *(Le meraviglie di Aladino). L'île de l'épouvante* de M. Bava *(Cinque bambole per la luna d'agosto). Les insatisfaites poupées érotiques* de F. di Leo *(La bestia uccide a sangue freddo). Le voleur de Bagdad* de A. Lubin *(Il ladro di Bagdad). Les frissons de l'angoisse* de D. Argento *(Profondo rosso)* version intégrale. *La chevauchée des morts vivants* d'A. de Ossorio *(La noche de las gaviotas). Le baiser de la tarentule* de C. Munger *(Kiss of the Tarantulas). Danger planétaire* de I. Yeaworth Jr *(The Blob). Femmes criminelles* de T. Tshii *(Tokugawa onna keibatsuhi). L'enfer des tortures* de T. Tshii. *Sherlock Holmes et le collier de la mort* de T. Fisher *(Sherlock Holmes und das Halsband des Todes). Martin* de G. Romero. *La nuit des fous vivants* de G. Romero *(The Crazies). Patrick* de R. Franklyn. *Be Different* de H. Rasky. *Galaxina* de W. Sachs. *Day of the Woman* de M. Zarchi. *Communion* d'A. Sole. *Seizure* d'O. Stone. *Planet of the Dinosaurs* de J.-K. Shea. *Embryo* de R. Nelson. *La malédiction de Belphegor* de G. Combret. *La petite sœur du diable (Suor omicidi). Human experiments* de G. Goodell.

WARNER
Performance de N. Roeg.



L'ANGE DU MAL

REDEEMER

Il est venu laver vos péchés... dans le sang

SCHERZO VIDEO PRODUCTIONS - 116 CHAMPS-ELYSEES 75008 PARIS
TEL. : 563.17.27



présente

Une sélection METROPOLITAN FILM EXPORT

FRISSONS

"PARASITES MURDERS"

FRISSONS

QUEL EST CE MAL DE L'ESPACE ?

FRISSONS



NOUVEAUTÉS : VIDÉO FANTASTIQUE

David Cronenberg : quand l'honneur ne vient pas de l'autre... !

Si nous avons tant tardé à parler de *Scanners* qui, en duplication impeccable et en v.o. chez Sunset Vidéo (c/o GCR, 9 av. Matignon 750008 Paris) fut un des événements majeurs de la vidéo fantastique (événement corroboré par un joli record de vente !), c'est qu'il nous semblait opportun d'attendre que l'intégralité de la filmographie de son auteur soit disponible. Voilà qui est aujourd'hui chose faite grâce à la sortie en v.o. et v.f. de *Parasite Murders (Frissons)* au catalogue Hollywood Vidéo (66, Champs Elysées, 75008 Paris). Et l'amateur de soupirer d'aise devant la possibilité sensationnelle de conserver en vidéocassettes, et dans leur intégralité (ce que lui refusait le Super 8) les 4 films qui constituent l'une des œuvres capitales du jeune cinéma fantastique...

Les peurs de David Cronenberg sont multiples mais elles sont toutes les conséquences d'un même danger, le plus fondamental et donc le plus galvaudé cinématographiquement, de ceux qui minent notre civilisation : la science. L'originalité des films du Canadien vient précisément de ce que ce péril n'est pas traité de front mais s'exprime au travers des obsessions viscérales, voire intimes de l'auteur. D'où ce bouillonnement maladif de thèmes recurrents qui semble aller en s'élargissant pour englober finalement une saisissante vision de l'avenir. On peut expliquer ainsi l'absence de conclusions franches et décisives qui caractérise les scénarios de Cronenberg, toujours prompts à abandonner leurs personnages pour imposer une idée générale du désastre : la fuite des contaminés de *Frissons*, la ville dévastée de *Rage*, la perspective d'une résurgence du danger dans *Chromosone 3*... jusqu'au regard « différent » du héros de *Scanners* qui suffit à suggérer la complexité d'une horreur dont nous avions cru découvrir les pires aspects.

Volontairement, Cronenberg se laisse dépasser par ces créations pour laisser à l'imagination de son public le soin de jauger l'envergure insoupçonnée des drames sur lesquels se referment les rideaux des salles obscures. L'œuvre de Cronenberg est glaçante comme une reconstitution documentaire des ravages d'une éventuelle guerre mondiale. On est forcé d'y croire parce que tout autour de nous y converge inéluctablement. L'avenir — le proche avenir — selon Cronenberg est peuplé de monstres enfantés par l'accouplement incessant de l'homme et de cette science que le cinéaste connaît bien : la médecine. Lié à notre biologie (et en profitant), le péril ne peut que proliférer en s'exacerbant à chaque génération. Voilà pourquoi le décor des fictions de Cronenberg est typiquement communautaire (le HLM de *Frissons*, la clinique de *Rage*) ou carrément familial. L'auteur ne cesse d'y parler d'accouplements, d'amitié, de divorce, autant de ressorts à la croissance du mal.

Reflet maléfique du système qui la couve, la Science répond à la hiérarchie des générations par une hiérarchie de type fasciste. Le médecin de *The Brood* n'agit plus par perversion *(Parasite Murders)* ou curiosité *(Rabid)* mais pour assouvir sa soif de pouvoir. Le tyran outrancièrement paternaliste interprété par Olivier Reed évoluera naturellement vers le personnage hiératique du père des Scanners qui fond dans le même moule les deux idées autrefois parallèles de la famille et de la dépendance vis-à-vis de la Science.

Et, comme rien ne semble promis à la stabilité chez Cronenberg, *Scanners* récupère l'histoire éternelle d'Abel et Caïn. En veillant à rester crédible, à conserver sa célèbre sobriété de style, le cinéaste s'achemine indubitablement vers une peinture universelle de son épouvante. Par petites touches symboliques il remodèle sans cesse la même histoire pour lui donner de plus en plus la grandeur du mythe, distillant l'essence du légendaire que peut receler ses craintes, abordées originellement dans un style faux-reportage avec *Parasite Murders*.

Cet éclatement symbolique a permis à Cronenberg de se débarrasser d'une belle dose de vulgarité concentrée principalement dans la peur de la maladie vicieuse (vénérienne : *Frisson* et *Rage*, ou cancérigène : *Chromosome 3*) et dans une mysoginie souvent grandguignolesque.

Assimilant la prolifération du Mal à la faculté, féminine par excellence, de l'enfantement, Cronenberg nous avait inquiété en ne cessant de caricaturer le mécanisme de la procréation (des coïts cauchemardesques de *Frissons* au vagin-vampire de *Rage*) pour aboutir au malaise des matrices externes de Samantha Eggar dans *Chromosome 3*. Mais il est parvenu dans *Scanners* à transcender ce vertige (la pensée meurtrière émanée par le ventre d'une femme enceinte) sans le tempérer, ce qui aurait équivalu à une stupide autocensure. Car cette phobie de la naissance n'est rien moins, chez Cronenberg que le détonateur d'un nihilisme puissant, d'un goût de l'auto-destruction fabuleusement libérateur. Dans les mondes aseptisés de Cronenberg, il n'y a ni place à l'idéalisme, ni dieux à prier...

Seul compte la prise de conscience de sa propre horreur, de sa propre perniciosité : la meilleure introduction à la tolérance et à la reconstruction. *Rage* est distribué en v.f. par Iris Télévision (9 bis, rue du Cdt Pilot 92200 Neuilly) dans une reproduction moyenne et *Chromosome 3* en v.f. et métrage respecté (le massacre dans la classe, coupé après quelques semaines d'exclusivité, y est intégral) par GCR.

Machination et gants de cuir : le « giallo » (1re partie)

S'il est un genre qui n'a jamais été officiellement reconnu par le public français et que persistent à sous-estimer les distributeurs-vidéo, c'est toujours et encore le « giallo » (littéralement la Série Noire à l'italienne), le plus troublant et cruel des petits univers du cinéma populaire transalpin. Il est un fait qu'en y rattachant *Les trois visages de la peur* pour son premier sketch, *L'effroyable secret du Dr Hichcock, La vierge de Nuremberg, La maison de l'exorcisme, La baie sanglante* et *Suspiria*, pas moins de 15 de ses représentants sont disponibles pour l'instant sous des labels aussi divers que « Horreur », « Fantastique », « Suspense », « Policier » et « Erotisme ». Le « giallo », c'est évidemment tout cela à la fois mais avec un quelque chose en plus : l'incomparable facture italienne et son sens plastique vertigineux, là où la prostitution technique n'est pas encore du racolage commercial.

Et le genre a, bien entendu, ses « Reines rouges » : *Profondo rosso (Les frissons de l'angoisse)* est de celles-là. Mais, dans l'état où il se trouve, le meilleur film de Dario Argento est à éviter. Avec ses 45 minutes en moins, la copie proposée par VIP comprend une infinité ahurissante de plans totalement coupés, tailladés de moitié ou même de quelques secondes. Comme on peut l'imaginer, le récit est balloté au gré de ces écorchures multiples, fantaisies minables du distributeur-cinéma qui n'aura pas hésité à essainer trois métrages différents dans les salles obscures, le plus fidèle demeurant la version anglaise sous-titrée présentée, il y a un an, au Rex : 102 mn contre les 126 originales. Informé, tardivement certes, de ce scandaleux état de fait, VIP a décidé de diffuser d'ici peu la version intégrale du chef-d'œuvre incontesté de Dario Argento. Heureuse initiative dans le mesure où *Profondo rosso* est le seul film en cassette à représenter la tendance « pure et dure » du « giallo » : série d'assassinats grandioses perpétrés par un criminel ganté et masqué dont la psychose donne aux méfaits tout à la fois leur originalité sadique et la clef de leur rituel. Les *Six femmes pour l'assassin* n'a donc pas de descendance fournie dans les vidéo-clubs.

« Scanners ».





« Chromosome 3 ».

En revanche, les variantes dégradées (sans être pour autant inintéressantes) du « giallo » à la Bava se disputent le reste de la gamme. A commencer par la plus ancienne et sans doute la plus bâtarde, celle qui n'a pas oublié les délices de l'arsenal gothique. Point surprenant donc d'y découvrir un vieux routier tel Antonio Margheriti signant avec *Corringa (Les diablesses)* son troisième « giallo » archaique après *La vierge de Nuremberg* et l'inédit *Sette vergini per il diavolo*. Incapable de renoncer à ses premières amours d'outre-tombe, le cinéaste s'affichait toujours en 1972 dans le folklore (calèches, signes de croix et cimetières brumeux) et un romanesque « fleur bleue » aux charmes notables (arrivée d'une jeune fille au château de son mystérieux et séduisant cousin, dans une ambiance rapidement criminelle). Nous ne sommes d'ailleurs pas très loin de *Lisa e il diavolo* et de son aristocratie de pantins qui semblent ici avoir été rêvés par ce chat, témoin ou complice de meurtres violents. Mais les films de Margheriti ont toujours été lents et *Corringa* ne faillit pas à la règle en caractérisant parfaitement les limites immuables de l'auteur de *Danse macabre. Les diablesses* est distribué par SVP (19, rue de Berri, 75008 Paris) en v.f. et duplication standard sous l'étiquette « érotisme », ce qui lui va fort mal, à moins qu'un téton entrevu deux secondes suffise encore à foudroyer le spectateur...

Cela dit, il était monnaie courante chez les producteurs de « polars horrifiques » de titiller allègrement la libido du public. Et quand on joue sur la présence d'une « Baby doll » nommée Carol Baker, sur le milieu d'une bourgeoisie décadente et sur un titre aussi évocateur que *Cosi dolce, cosi perversa (Si douces, si perverses)*, on met en place les conventions du « Giallo » seconde manière. Se substituant aux tueurs fétichistes, la machination, invariablement commandée par l'appât du gain ou la rancune maritale, lui sert de pivot aux yeux d'un public certainement plus âgé que les admirateurs de la violence lourdement connottée de Argento et Bava. Terriblement daté, *Si douces, si perverses* se voit encore avec intérêt grâce à un scénario qui emprunte à *Soupçon* de Hitchcock (montée de paranoia chez un couple), aux *Diaboliques* de Clouzot (complot renforcé de frayeurs fabriquées), et, plus intelligemment, à *Hantise* de Cukor. En effet, le concept d'un décor pratiquement unique subjugué par le bruit à un lieu voisin, mise en scène théâtrale qui tissait jadis l'angoisse autour d'Ingrid Bergman, se matérialise ici sous la forme d'un ascenseur. Le drame se construit ainsi sur des rapports téléguidés par cette cabine grinçante qui va et vient entre deux étages, deux mondes, deux intimités dont la collision fera basculer le quotidien de Jean-Louis Trintignant dans l'insolite puis la peur.

Une copie propre mais fanée est honnêtement dupliquée chez VIP.

VIP qui, en annonçant quelques allèchantes parutions (les célèbres *Cinque bambole per la luna d'agosto* de Bava, *La bestia uccide a sangue freddo* de Di Leo et *Non si sevizia un paperino* de Fulci) s'impose, sans doute involontairement, comme le spécialiste du « giallo » en vidéocassettes. Sa dernière sortie en date lui permet d'ajouter un autre cas de machination à son catalogue. Retitré pompeusement *Holocauste pour une vierge* après avoir été *L'appel de la chair* au début des « seventies », en pleine vague « Sexy », *La notte che Evelyn usci dalla tomba* n'en peut plus

HIT-PARADE

1 - La guerre du feu (RCV)
2 - Fondu au noir (VIP)
3 - Derrière la porte verte (VIP)
4 - Anthropophagous (Virginia)
5 - Scanners (Sunset)
6 - Flash Gordon (Thorn Emi)
7 - Nimitz, retour vers l'enfer (South Pacific)
8 - Monty Python, sacré Graal (La Guéville)
9 - Frayeurs (South Pacific)
10 - Survivance (Hollywood)
11 - Carnage (SVP)
12 - Last House on the Left (Hollywood)
13 - Blue Holocauste (MPM)
14 - Malevil (GCR)
15 - Schock (MPM)

de cacher son âge. Mais cette réalisation d'Emilio P. Miraglia peut faire les délices de l'amateur de rétro auquel la résurrection du roman-photo le plus bouffi ne fait pas peur. D'ailleurs, comment justifier autrement la diffusion plutôt frelatée de cette pellicule dinosaurienne parcourue par les frissons et les strasses du music-hall « osé » à l'italienne. Pour le replacer dans le contexte d'un genre trop impudique pour ne pas passer de mode, remarquons que, s'il y a effectivement un tueur dans cette œuvrette, il n'en est pas le détonateur horrifique. Bien au contraire, il apparaît comme la victime d'une machination invraisemblable à base de spectre féminin et vengeur qui, pour le plaisir du spectateur, le pousse à perpétrer ses méfaits sur des prostituées rousses. Discourir sur l'opportunisme de ce scénario qui « fait d'une pierre deux coups » nous écarterait de la véritable surprise du script. Car *La notte che Evelyn usci dalla tomba* est assurément le seul « giallo » dont le personnage de l'assasin soit non seulement le héros mais aussi le survivant d'un complot sinistre et sanglant. Deux ans plus tard, Miraglia reviendra aux codes moraux du genre en signant un bien meilleur *Dame rouge tua 7 fois*, uniquement distribué dans les cinémas de province. Qui sait s'il ne montera pas à la capitale sous la forme d'une cassette quand on découvre un inédit de 1970, *Nella pieghe della carne*, miraculeusement exhumé par Best Seller (25, rue des Dames, 75017 Paris). Devenu *Dans les replis de la chair*, ce film de Sergio Bergonzelli consiste en un incroyable imbroglio meurtrier mijoté en partie par Mario Caiano, spécialiste du cheveu coupé en 4 et du scénario écrit dans les transes de l'écriture automatique. Résumer un tel psychodrame prendrait plus de pages que n'en réunit cet article et nous obligerait à regarder de plus près une intrigue qui n'explique pas toujours les mystères renouvelés que lui a suggéré sa volonté de faire peur. Mais, depuis douze ans,



« Les frissons de l'angoisse ».

le film a pris une patine qui frise l'aberration quand Freud s'en vient expliquer les déréglements d'un trio pratiquant la décapitation et l'acide sulfurique et dont chaque membre fut, à un moment donné de son existence, victime d'un puissant traumatisme. L'intrusion d'un cambrioleur puis d'un homme que tous croyaient mort intensifie le délire fabuleusement pince-sans-rire de cette « perle rare ». Toutefois, il faut noter que *Nelle pieghe della carne* cache sous ses allures débonnaires les prémisses de ces huis clos à la *Death Weekend* qui ont fini par succéder au « giallo » traditionnel. Une curiosité.

Séries B : quand les effets ont la vedette...

Dans leur souci d'innonder les rayons de vidéo-clubs de leur label plus que de répondre à la demande d'un public désarçonné en fait par une telle abondance, les éditeurs vidéo ont renvoyé les modes au placard et tablent désormais sur la diffusion de toute bande quels que soient sa qualité et son âge. On voit donc ressurgir des peurs que l'on croyait submergées à jamais sous l'hémoglobine sordide des « psycho-killers ». Or, quand on redécouvre, avec des yeux neufs, *La pluie du diable* de Robert Fuest, cette incohérence du marché vidéo s'éclaire de vertus cachées.
Oeuvrette sous-estimée d'un honnête réalisateur en pleine possession de ses moyens, *The Devil's Rain* a le mérite de planter abruptement son angoisse en pleine peinture de Bosh et musique abstraite dès le générique. Cette sincérité qui, aujourd'hui, s'est raréfiée à la vitesse où ont proliféré les sous-genres, assure la crédibilité du mariage de la sorcellerie classique et du décor de « western ». Aidé d'une remarquable photographie qui sous-expose des vues de désert planté d'églises surréalistes, le paysage agit pourtant moins que les « ambiances » psychologiques fondées en l'occurence sur la peur des « autres ». C'est-à-dire des membres de secte secrète et séculaire, des amis que l'on croyait connaître, des parents qui s'effondrent sous le coup d'obscures complicités avec le Mal... Les autres, ce sont aussi ceux que l'on ne nomme pas et qui attendent le renouveau de leur règne. En cela, *The Devil's Rain* est une réussite qui renoue certainement avec cette fameuse pensée lovecraftienne tant revendiquée par les tacherons mais si peu restituée et si souvent trahie. Cette inspiration littéraire n'aura pas gêné une modernité de style encore surprenante quand, par exemple, la caméra détaille comme un lapin brisant un classicisme convenu ou lorsque le cadre surplombe un décor avec un sens réel de l'abîme. Quant à la scène finale où se déverse l'acide purificateur de la « pluie du diable », elle représentait à l'époque l'une des premières mises en valeur du maquillage spécial, le début du règne des Dick Smith, Savini et autre Burman que nous apprécions aujourd'hui...

A propos de Tom Savini, deux œuvres à présent éditées en vidéo *(Dead of Night* et *The Burning)* pourraient résumer l'évolution de sa carrière qui vient de trouver un second souffle avec *Creepshow.* D'ailleurs le dernier film de Romero, moins « gore » que réellement inventif dans ses procédés, est en quelque sorte la preuve que Savini a su se sortir de l'ornière boueuse du détail clinique et sanguinolent. Car sa contribution tendait à devenir celle du faire-valoir de productions misérables, ce qu'a dénoncé l'usage abusif de son nom sur les publicités du redoutable *Nightmare* de Scavolini.
Bel et bien truqué par Savini, *The Burning (Carnagee)* ne serait guère pire que les innombrables démarquages de *Vendredi 13* s'il ne fonctionnait sur les instincts les plus vils. En désignant d'office le tueur, Tony Maylam stigmatise par là même sa véritable victime.

En effet, avant de devenir une monstruosité carbonisée, le dénommé Cropsy est connotté sadique, ce qui en fait la cible idéale du racisme du réalisateur, de ses personnages et, dans la foulée, du public. Pour être un spectacle de la peur, *The Burning* en est un, non pas cérébral mais purement épidermique développant la répugnance du « freak » et précisément de l'infirme. On ne peut trouver moyen plus vulgaire pour amener le public à exorciser sa violence et ses inhibitions. La mise à mort d'un grand brûlé est donc le seul but de ce vaudeville cauchemardesque où le défoulement opère des deux côtés de la toile blanche. Cette aventure rigoureusement bêtifiante repose entièrement sur le « dépucelage » (les partisans diront « itinéraire ») d'un souffre-douleur chétif dont le plus grand moment de l'existence avait été jusqu'alors la vision de la fesse meurtrie de son ennemi juré ! Invitation à la haine et à l'intolérance, *The Burning* est, du point de vue formel, très supérieur à *Vendredi 13* et à sa séquelle, grâce sans doute aux antécédents publicitaires du réalisateur. C'est, en tout cas, la version rigoureusement intégrale que nous offre SVP et non pas celle très coupée en circulation aux U.S.A. Bien que la duplication assez médiocre joue en défaveur des meurtres nocturnes, le massacre sur le radeau, en plein soleil, mérite le détour.

Antérieur de sept ans et également disponible en v.o. (ce que n'annonce pas la jaquette), *Dead of Night* est un film célèbre qui révéla à la fois le futur réalisateur de l'impressionnant *Murder by Decree* et le talent de Savini grâce notamment à la décomposition accélérée finale. Cela dit, *Le mort vivant* est, en beaucoup de points, un ratage resplendissant. Le fantastique avait ici pour point de départ une douleur sentimentale aigue, celle des proches d'un soldat mort au Vietnam, ce qui a suffi à démarquer cette œuvre de la série B commune. Mais le traitement de Clark est souvent inadapté à la sensibilité de ce récit en demi-teintes. La nuit où Andy revient chez lui est agencée comme une grossière scène d'horreur affublée de caméra subjective et de gargouillis sonores. A vrai dire, *Dead of Night* est un film sans virtuosité et surtout, d'où le contraste avec *Murder by Decree,* sans style. L'image est anonyme sinon laide, les meurtres sont bâclés et l'interprétation outrancièrement rigide de Richard Backus contribue à cette médiocrité apparente. En fait, voilà un film qui, à l'instar de *Martin,* n'avait nul besoin d'être fantastique pour appuyer son discours. Mais, tout comme l'admirable réalisation de Romero, *Dead of Night* comporte de très nombreuses séquences inoubliables et réellement terrifiantes, témoignages du gouffre qui existe entre la guerre et le « pays ». Le scénario de Clark ne se contente pas d'éxagérer le traumatisme des soldats mais se base essentiellement sur une description symbolique des problèmes de réinsertion. Ramené par l'amour des siens, Andy leur fait découvrir indirectement leur part de responsabilités dans des conflits lointains où meurent pourtant les enfants de la nation. La lente dégradation psychologique de ce zombi romantique répond donc à sa déchéance au sein d'un environnement familial brutalement ligué contre lui. Incontestablement et bien davantage que les gorges tranchées de son répertoire futur, Tom Savini a su appuyer efficacement et même subtilement ce propos lucide et passionnant jusqu'à une conclusion définitivement sublime.
Disponible chez GCR.
Absurdement resté sans distributeur en dépit de la violence à la fois effective et novatrice dont il faisait preuve en 1975, *The Redeemer* peut aujourd'hui s'offrir en v.o. à l'appréciation du connaisseur grâce à Scherzo Vidéo (116, Champs-Elysées 75008 Paris). D'un lac caché au fond d'un ravin encaissé, surgit une créature étrange : le Rédempteur, fils de Satan et grand laveur de péchés du monde. On comprend dès ces premières images fort inhabituelles que l'œuvre de Constantine Gochis n'est pas un film d'horreur usuel où les forces du mal s'acharnent sur une poignée d'innocents. Il s'agit en fait d'un conte macabre qui se soustrait au pire moralisme en s'ouvrant à une ambivalence visuelle percutante. La juvénilité du rédempteur, la révélation blasphématrice de l'identité de l'éxécuteur et le délire impressionnant de l'imagerie semi-religieuse mise à profit suffisent à situer le film dans les troubles du surréalisme. Un jeu obsessionnel sur le rouge et le détail malsain (le double pouce de l'assassin) entretient cette perversité qui marque jusqu'aux scènes les plus générales (l'intrusion du démon dans une chorale où sévit un sadique en herbe). Cette originalité de ton ne peut cependant expliquer entièrement le miracle d'une série B qui a su échapper à sept années d'évolution cinématographique. Mais comment ne le pourrait-elle pas quand un homme déguisé en allégorie de la mort s'en vient frapper de sa faux gigantesque les fenêtres de la maison-piège... ? Un instant, il est permis de douter de la réalité du masque... Marionnette géante armée d'un chalumeau ou d'un sabre, clown effrayant, chasseur d'opérette, bonimenteur macabre : le récit se peuple d'apparitions grinçantes, sarabande imaginaire, cirque de la destinée aux couleurs intempestives. De cet « Ange exterminateur » réalisé par un adepte d'Argento avec beaucoup de goût à défaut d'une maîtrise parfaite, on peut certes parler d'originalité profonde, d'esquisse de chef-d'œuvre, de bouture de génie mais c'est le terme de « phénomène » au sens forain qui conviendrait le mieux à ces 80 minutes sans équivalence. A redécouvrir absolument...

Christophe Gans

L'EXTRA-TERRESTRE (SUITE DE LA P. 29)

autre coup de chapeau — E.T. nous fait, avec ses petits compagnons, rire aux larmes et pleurer de rire, mais parfois pleurer tout court. Spielberg nous fait redevenir ce que nous n'avons jamais cessé d'être, au point de voir avec horreur les adultes apparaître sous la froide et scientifique logique qui les — pardon : qui *nous* — caractérise, et de les voir avec délice se faire ridiculiser, battre à plate couture devant le triomphe forcené de la spontanéité et de l'innocence.

Brillant par la qualité des effets spéciaux, par le brio de la réalisation, résonnant des sonorités de la merveilleuse et puissante musique de John Williams, *E.T.* nous fait oublier ce que nous sommes, au point de nous le faire renier. Il fallait le talent de celui qui nous a récemment donné un chef-d'œuvre du film d'aventure — *Les Aventuriers de l'Arche Perdue* — pour nous offrir un cocktail aussi fantastique de tendresse, d'émotion, et d'héroïsme, d'action et d'humour. *E.T.* est plus qu'un chef-d'œuvre : c'est un film qui marque peut-être à sa façon un point de non-retour sur la voie de la grande science-fiction. Et gageons que lorsque s'achève le film, il n'est guère de spectateurs qui ne sentent une partie de leur cœur et de leurs rêves s'envoler avec E.T. vers les étoiles.

Mais n'est-ce pas après tout le plus beau cadeau du film de Spielberg que de nous faire croire qu'un peu de nous-même peut aspirer à l'infini, à l'éternité, et aux rêves les plus fous, des rêves auxquels nous avons parfois tendance à ne plus croire ?

B.B.

BRITANNIA HOSPITAL

(G-B)

A l'heure où le réputé Britannia Hospital s'apprête à fêter un glorieux anniversaire (500 ans !) le directeur a tout pour s'alarmer et s'exalter à la fois. S'alarmer parce que, dans un pays en pleine décadence socio-politique, tout bouge, et mal. Les manifestants féroces s'agglutinent aux grilles de son institution, s'organisent, bloquent les entrées aussi bien aux malades qu'au ravitaillement en médicaments. Motif : chasser du secteur privé de l'hôpital les invités de marque qui y vivent à bon frais. Parmi eux, un tyranneau africain noir aux allures de général : devinez la source ! Mais ce n'est pas tout. A l'heure où s'organise l'anniversaire en grande pompe — venue des officiels, Reine comprise — les services de l'hôpital eux-mêmes se mettent en grève sous prétexte que l'organisation des festivités culinaires a été confiée à un traiteur !

S'exalter parce que le Britannia Hospital vit un grand jour : non seulement du fait de cette glorieuse journée qui fait déplacer le ban et l'arrière-ban de l'Angleterre bien pensante, mais aussi parce qu'il nourrit en son sein les expériences d'un grand fou de génie — ou d'un génie habité par une grande folie, allez savoir ! — le professeur Milar. Or le-dit Professeur Millar vit également en cette sainte journée le grand jour de son existence. Non seulement il s'apprête à créer, à l'aide de morceaux divers, un être supérieur, sorte de monstre de Frankenstein, dont il ne manque plus que la tête ; mais qui plus est, il entend présenter à Sa Majesté et à sa non moins royale suite l'invention du siècle, une sorte de cerveau géant, ordinateur mental du futur qui, après miniaturisation et implantation, donnera à l'homme de demain l'intelligence suprême.

Il y a là de quoi intéresser la presse la moins avide de sensation. A plus forte raison un audacieux reporter comme Mike Travis qui, grâce à la complicité d'une gente et croquignolette infirmière, s'introduit dans l'hôpital en quête du scoop de sa carrière.

Mais dans le contexte drôle de folie populaire et d'euphorie journalistique l'affaire tournera à la tragédie : tandis que les émeutes font des blessés, que les acolytes de Travis, délaissant leur travail dans leur camionette de relais T.V., sont victimes de la furie des manifestants, Travis est découvert, bon pour offrir la tête qui manquait au Frankenstein de demain. Et comment faire entrer le cortège royal dans un hôpital en situation de blocus ?

Mais qu'on se rassure, si tragédie il y a, c'est dans le rire.

Et qu'importe si le nouveau Frankenstein se rebelle, offrant au cinéma une des scènes d'horreur les plus comiques du genre, tout le monde se retrouvera, béat, dans le grand amphithéâtre de l'hôpital, face au Professeur Millar toujours imperturbablement pénétré de sa vision futuriste, et capable, dans un fulgurant discours, de convaincre tout son auditoire que de la folie au génie, il n'y a qu'un pas à franchir : celui de l'éloquence et de la conviction.

Cette fable de l'absurde traité avec brio sur le ton d'un réalisme absolu permet à Lindsay Anderson de se livrer à une mordante satire sociale en même temps qu'à un hapologue sur la stupidité du monde moderne et le miraculeux futur à côté duquel il risque de passer.



Malcolm McDowell



▶

rence du désormais légendaire Yoda — Science-fiction, horreur, politique-fiction, comique se mêlent avec une intimité rare et, maîtrisant à la perfection un sujet aux composantes pour le moins disparates, sinon contradictoires, Anderson en fait une parodie d'une rare acuité sur l'absurdité du monde actuel, confronté aux luttes entre le futurisme le plus chargé d'espoir et les tendances les plus aberrantes de l'obscurantisme social. Mais qu'on ne s'y trompe pas : la satire est générale et ce qu'Anderson dénonce, c'est avant tout le grand ratage d'une humanité qui n'a pas su évoluer au rythme de ses inspirations les plus folles. Il y a du Rabelais dans ce film, moins dans les formes que dans la pensée, et puis du Montaigne, et puis du Pascal par l'absurde et puis surtout l'humanisme profond d'un homme qui croit en l'Homme, mais qui ne peut s'empêcher d'être déçu parce que celui-ci se limite à engendrer. Il y a en un mot une foi qui touche grâce à une



anticipation ancrée sur la réalité et dont l'aspect tragi-comique ne traduit que mieux le cri de désespoir qu'elle contient. Sous ses élans comiques, « énormes » parfois, sous la disparité des composantes, s'inscrit en filigramme un message visionnaire supplémentaire — et peut-être plus immédiatement lisible — pour le spectateur pris au dépourvu par la verve de l'auteur. Et la grande victoire de ce dernier, c'est lorsque s'exprime le professeur Millar. Dès lors tout se tait, tout écoute. Certes, on le croyait fou, certes il l'est un peu, et même beaucoup... Mais la folie n'a-t-elle pas son mot à dire dans la conduite du monde ? Et puis après tout, peut-on être plus fou que le monde tel qu'il est ?

Toutes choses dont s'est expliqué le réalisateur auquel on doit déjà des films comme *If*, ou *O Lucky Man :* Lindsay Anderson.

B.B.



Quand on regarde votre carrière, on a un peu l'impression que c'est par un certain hasard que vous êtes venu au cinéma...

Non, ce n'est pas vrai du tout. Disons que, comparé à ce qui se passe actuellement, je n'ai suivi aucune étude, mais à l'époque, cela n'existait pas... au bon vieux temps, vous savez ! C'est venu surtout après-guerre, et essentiellement dans certains pays. Dans les régimes capitalistes, nous n'avons pas un cinéma très organisé. Mais déjà enfant, j'aimais beaucoup le cinéma.

Disons qu'on a le sentiment que vous êtes plus un homme de théâtre que de cinéma...

Mes débuts datent en fait de l'après-guerre : je suis revenu de l'armée et j'ai repris l'université. J'ai été alors critique pour une revue de cinéma et j'ai commencé à faire des courts-métrages. Et pendant les années 50 j'ai développé ces activités, et aussi celle du documentaire. Et c'est à cette époque que nous avons démarré, avec quelques amis, le mouvement du « free cinema » en Angleterre. J'ai fait également une première mise en scène de théâtre, et ce avant de réaliser des longs-métrages.

Vous continuez d'ailleurs de mener le théâtre et le cinéma de front. On peut supposer que c'est parce qu'ils sont la source d'agréments différents, sinon complémentaires ?

J'aime beaucoup faire du théâtre, mais cela a été aussi un peu le jeu des circonstances. Il n'est pas facile, surtout en Angleterre, de mener une carrière purement cinématographique, plus encore si l'on veut tourner des films personnels, « originaux » dirais-je, et non pas commerciaux. C'est ce qui vous explique que tant de mes confrères soient allés en Amérique, sinon pour y rester, du moins pour y travailler. J'ai moi-même tenté ma chance et j'ai travaillé là-bas sur des sujets, mais je ne m'y sentais pas bien et les Américains n'appréciaient pas non plus ce que je voulais faire. En particulier sur le problème du choix : le choix des acteurs, des sujets... On voit qu'il y a une grande différence entre la tradition américaine et la tradition anglo-européenne.

Ce que vous dites à propos du cinéma anglais est-il général ou plus particulièrement lié à la période actuelle ?

Disons que cela a toujours été un problème ; mais c'est de pire en pire ! Les raisons en sont complexes : des raisons économiques, qui ont toujours existé ; surtout parce que nous parlons anglais, et les Américains aussi : le cinéma européen a toujours été protégé par la langue. Il y a un public, par exemple, pour le cinéma français, un pour le cinéma allemand, etc. Les Anglais ne connaissent guère cela, à cause de la similitude de la langue, voire de la culture, et les moyens énormes dont dispose le cinéma américain font que dans ces conditions, la compétition est très difficile. Et puis vous avez aussi le système des classes qui joue en grand rôle en Angleterre : c'est un pays toujours très divisé, et il est malaisé de faire un cinéma qui s'adresse à l'ensemble de la société. C'est une chose dont on parle peu et qui est pourtant essentielle. La tradition du cinéma anglais a toujours été très bourgeoise, je crois, visant à un certain style, à un certain type de qualité. Le cinéma dit « populaire » s'est en particulier toujours heurté à la critique. En comparaison, le cinéma américain est très « démocratique ».

Mais vous dites quelque chose de surprenant à propos de la langue, quand on sait qu'un des problèmes du cinéma français est justement d'être difficilement exportable à cause de la langue, au point que de plus en plus de réalisateurs envisagent en France de tourner leurs films en anglais...

C'est un autre problème. C'est vrai que beaucoup de réalisateurs ne se satisfont pas d'une situation qui les fait rester « nationaux » alors qu'ils voudraient atteindre une dimension mondiale. Vous avez eu aussi des réalisatteurs dotés de cette ambition en Angleterre, et cela a souvent été désastreux pour eux. Il n'y a guère que Hitchcock, à mon sens, qui, s'étant expatrié, s'est imposé réellement comme un cinéaste international et même « hollywoodien ». Mais je dirai que c'est aussi le prix qu'il a payé : il est devenu un réalisateur américain. Si vous prenez des gens comme Carol Reed ou Alexander Mackendrick, il me semble que leur expérience américaine a été ruineuse. Mais je crois, pour revenir à la France, que le problème c'est surtout que certains réalisateurs veulent faire des films « américains », devenir internationaux. Maintenant vous avez un autre problème, qui touche particulièrement le cinéma anglais, c'est la télévision. Parce qu'il se trouve que dans ce pays nous avons une télévision de qualité : en une époque de forte inflation, où le cinéma coûte

de plus en plus cher, les gens ont tendance à délaisser celui-ci. Les salles ferment, et tout le système traditionnel du cinéma se meurt.

Pourtant les studios anglais tournent pas mal grâce au cinéma américain.

Oui, parce que financièrement, les Américains ont toujours trouvé avantage à tourner en Europe ; mais ce sont les techniciens qui travaillent. Sur le plan créatif, il ne se fait pas grand chose...

Pour en venir à *Britannia Hospital*, peut-on dire qu'il s'agit là d'une fable ?

Absolument. Je crois que vous avez prononcé le mot juste... Je pense d'ailleurs que — bon, je n'ai pas fait beaucoup de films — mais dans le cas de films comme *If* ou *O Lucky Man*, et même les autres, on peut parler de « fables », car ce sont des films qui contiennent une certaine poésie, ce ne sont pas des films « naturalistes », à prendre au pied de la lettre. Non, j'aime bien parler du monde, de la vie, de la société, sous une forme qui permet non seulement de s'exprimer avec plus de liberté, mais en plus en donnant une extension au propos que le réalisme ne permet pas autant. C'est tout à fait dans mon tempérament. Et je crois aussi qu'il est important de dire les choses avec un accent comique. Un film fait sous la forme simplement d'une sorte de reportage moralisant et tendant à dramatiser l'histoire n'est pas très efficace.

N'y a-t-il pas malgré tout un côté parodique dans certains aspects du film : on pense en particulier au mythe de Frankenstein, au savant fou du *Docteur Folamour* de Kubrick...

Il y a en effet un peu de parodie, mais, si curieux que cela puisse paraître, je n'ai pas pensé à des personnages précis, comme celui que vous citez. J'ai plutôt introduit une parodie de genres. De même que je n'ai pas voulu faire une parodie trop franche de *Frankenstein*, par exemple. Vous savez, nos moyens, dans le film, sont extrêmement simples. La plupart des films de science-fiction actuels sont très élaborés, très chers. On fait des effets spéciaux pendant des semaines. Moi, j'ai voulu montrer qu'en faisant les choses très simplement, mais avec un impact réel fort, l'effet n'en est pas moins là et le public peut marcher tout en étant accoutumé à des choses plus élaborées.

Ne pensez-vous pas que le choix d'un hôpital, lieu privilégié de certains films d'horreur, soit, indépendamment des références auxquelles vous faisiez allusion il y a quelques instants, imprégné de parodie ?

Non. C'est vraiment le côté social, lié aux articles que j'avais lu, qui m'a guidé dans ce choix.

Peut-on considérer que c'est un film « politique » ? Vous semblez en particulier régler des comptes très sévères avec les intellectuels de gauche, les syndicats...

Oui, c'est vrai, mais même si cet aspect paraît prédominant, je n'ai pas l'impression que c'est plus satirique vis-à-vis de la gauche que de la droite. La différence, c'est peut-être que les gens de gauche n'apprécient pas qu'on se moque d'eux. La satire de la droite est d'autre part tellement traditionnelle, tellement attendue, qu'on n'y prête plus attention. Il est temps d'inverser la vapeur. Mais je crois que dans *Britannia Hospital*, le problème réside dans cette relativité, car franchement, pour parler familièrement, tout le monde « en prend pour son grade ». Le film n'est pas partisan, c'est une satire sociale au sens large du terme. Ce que j'ai cherché à faire, comme toujours, c'est un film qui, partant du particulier, s'élève vers le général. On revient à l'idée de fable.

La fin paraît équivoque. Doit-on la considérer comme optimiste ou pessimiste ?

A vous de juger. C'était bel et bien mon intention : laisser la question ouverte. Si vous trouvez une réponse, le débat est clos, vous partez et vous oubliez tout. Ce que j'ai cherché, c'est que les gens s'interrogent. Je serais à vrai dire très surpris que quelqu'un trouve la fin vraiment optimiste, mais je pense que c'est la situation de quiconque regarde le monde actuel avec lucidité : la seule façon de rester en l'occurence optimiste est à la rigueur d'être prêt à comprendre, à essayer de changer les choses.

C'est aussi un film sur la tolérance...

Oui (rires)... et sur l'intolérance ! Parce que c'est aussi un film sur le pouvoir et sur les institutions et disons que, dans ce sens, c'est un film qui fonctionne sur des bases quelque peu anarchistes, mais à un niveau philosophique, et non point politique...

Qu'est-ce qui vous a fait choisir Malcolm MacDowell — bien qu'il ait déjà joué pour vous auparavant — pour un rôle qui finalement n'est pas très important ?

Parce que j'avais envie qu'il joue dans ce film. Disons qu'il fait un peu partie de ma « famille » cinématographique. Vous savez, il n'est pas toujours nécessaire qu'un comédien de renom interprète uniquement des grands rôles... S'il apparaît relativement peu, il le fait avec brio. Et puis il y avait aussi le fait que, si *Britannia Hospital* n'est en aucune façon une suite de *If* et *O Lucky Man*, s'il est nullement besoin d'avoir vu ces deux films pour comprendre le premier, celui-ci n'est pas moins dans la même lignée qu'eux : il en est en quelque sorte le successeur. Il les enrichit, les complète avec davantage de rire, d'ironie.

Néanmoins, vous avez un peu donné à *Britannia Hospital* l'apparence d'un document filmé...

Permettez-moi de prendre cela comme un compliment, car je crois que si l'on regarde de plus près le « matériel » sur lequel repose l'histoire, on s'aperçoit que c'est complètement fantaisiste ! Mais il est exact que mon souci a été de la montrer avec autant de réalité que possible, au niveau de la mise en scène. Car j'ai voulu que le jeu des acteurs soit un peu théâtral, pour, disons, brouiller légèrement plus les cartes. Ce mélange est très important pour moi et fait mieux comprendre ma position vis-à-vis du réalisme cinématographique. Mes comédiens jouent d'une façon quelque peu extravagante, mais en s'appuyant sur une base de réalité et de conviction absolue. Mais je précise que dans ce jeu, il n'y a jamais pour moi de parodie réelle. Notamment dans la scène finale de l'amphithéâtre, avec cet aspect science-fiction : je joue sur l'absurde, mais dans le même temps c'est tout à fait dramatique, et je crois qu'on arrive à ce paradoxe que le public tout à la fois rit, et y croit. Et dans certaines scènes, a peur.

Vous parliez d'un aspect un peu théâtral...

Non, pas : un peu. Franchement théâtral !

Et c'est en effet très net dans la façon dont Graham Crowden interprète le rôle du Professeur Millar. Est-ce vous qui le lui avez demandé, ou bien le comédien a-t-il d'emblée eu l'idée d'interpréter le personnage dans ce sens ?



Tout à fait ! Crowden a cette personnalité, ce don, et je n'ai simplement eu qu'à l'encourager dans cette voie, car c'est un excellent acteur, et curieusement c'est un homme très modeste dans la vie. Or au cinéma, il aime ce style de rôle, s'y prête bien, mais on lui a très souvent demandé de jouer « petit ». Moi au contraire, j'ai pu lui dire : allez-y, allez jusqu'au bout du rôle. Et selon moi, cela marche très bien en la circonstance.

Je crois que vous êtes parti de faits réels, sur certains plans du moins.

En effet. Une grève décrétée dans un hôpital londonien par les syndicats qui demandait l'éviction des patients du secteur privé, cela s'était produit en 1975. Piquets de grève, interdiction de l'entrée aux ambulances, à l'acheminement des médicaments, etc., tout cela est réel. Mais bien sûr, il y a tout le reste, qui, à travers l'absurde, purement imaginaire, tend à traduire toute l'aberration du monde moderne...

Quand on voit *Britannia Hospital*, on est frappé par le mélange des genres : comique, horreur, science-fiction et même politique-fiction, point de vue documentaire, violence, tragédie si l'on juge par la mort, souvent inattendue, des personnages. On ne s'y attend pas et finalement le rire débouche sur la tragédie. Cela a dû être un scénario difficile ?

Non, pas vraiment, car en fait, dans ce film, j'explique moins mes idées que j'exprime mon tempérament. J'aime beaucoup unir des éléments apparemment disparates par la force de conviction. C'est une sorte de gageure. Mais je crois que c'est le propre de nombreux réalisateurs de faire se côtoyer comédie et tragédie. Ce fut par exemple le cas de John Ford, qui est mon réalisateur préféré, et auquel je viens d'ailleurs de consacrer une étude. Le mélange intime de la tragédie, de la comédie et, disons-le, de la folie, est un des fondements de l'existence et par là même du cinéma. Mais tout cela ne peut avoir de signification que lié par le sens aigu de la réalité.

On peut noter que dans les scènes d'opération, et dans la scène d'horreur, vous avez fait en sorte que votre image ne soit pas « horrible » au sens où on peut l'entendre pour le cinéma d'horreur actuel...

Oh... j'espère que non !

Pourquoi, alors que tout s'y prêtait : la tête coupée, le sang... ?

Parce que je voulais avant tout qu'elle soit drôle... Beaucoup de gens supportent difficilement de voir le sang, mais je pense que cette scène est avant tout perçue comme comique... même si des gens sont choqué, je ne crois pas que ce soit profondément, et cela passe très vite. Et puis j'avoue aimer beaucoup le grand-guignol. J'aime un film comme *Massacre à la tronçonneuse*, parce que je pense qu'à ce niveau — et c'est comme ça que je le prends — il est bien fait, d'autant qu'il a un aspect ironique qui n'est pas mal vu.

Comment vous est venue l'idée du robot final, ce cerveau géant... ?

Je le voulais à la fois quelque peu effrayant et ridicule... comme le Professeur Millar, finalement. Alors il y a tout ce fatras mécanique, qui est absurde, et d'un autre côté, ce cerveau, cette intelligence supérieure, qu'on ressent, je pense, de façon plus sérieuse. Et l'idée était de combiner les deux.

Toujours le désir de mêler les tendances...

Oui, j'aime beaucoup cela, c'est vrai. Ce n'est pas toujours facile à faire, ni à trouver. Nous avons tourné cela le dernier jour des prises de vue.

Combien de temps ont-elles durées ?

Douze semaines.

Et il y a eu des scènes difficiles ?

Non, pas vraiment. Les scènes de foules présentent toujours des difficultés particulières, mais pas plus dans ce cas que dans d'autres. La difficulté majeure était cet assemblage entre des personnages et des comédiens très différents. Au départ on avait prévu huit semaines, mais je savais que ce ne serait pas possible ; j'ai accepté parce que je savais aussi que si d'entrée de jeu j'avais augmenté les prévisions de tournage de 50 %, cela aurait posé de très gros problèmes. Alors il faut commencer, et puis après, on est bien obligé de terminer...

Lindsay Andersen
dirigeant ses acteurs.



Le film a donc coûté si cher ?

Non, moins de 5 000 000 de dollars. C'est peu pour une production anglo-américaine.

Les trucages sont finalement simples. Je pense que le corps décapité, c'est un homme...

Oui, bien sûr, simplement il a fallu trouver quelqu'un qui possédât un petit corps et de longues jambes... Cela prouve qu'on peut faire du fantastique efficace sans dépenser des fortunes. L'essentiel, c'est la conviction et le sérieux avec lesquels est menée l'entreprise.

Je serais assez tenté de vous demander ce qu'est pour vous l'homme ? Si vous jetez sur lui un regard pessimiste, ou optimiste ?

Je pense que la fin du film sous-entend l'idée que l'homme est au centre du monde. Nous n'avons pas Dieu pour nous aider, nous ne devons compter que sur nous-mêmes. Nous avons l'intelligence, mais l'intelligence pure ne suffit peut-être pas. Si nous n'y ajoutons pas la sensibilité, nous nous détruisons.

Car le personnage du savant est très équivoque...

Certainement !

On peut l'interpréter comme un visionnaire — un visionnaire de génie — ou comme un fou...

En effet, et notons qu'à la fin il fait ce long discours qui est surprenant, car je crois que très rapidement, tout le monde a envie de dire : oui, il a raison ! Et en même temps, on ne peut s'empêcher de se dire qu'il est fou ! Le public doit penser. Mais dans la vie il y a finalement quantité de gens comme ce personnage. Prenez Hitler : il a sûrement dit beaucoup de choses qui, pour les Allemands, étaient extrêmement vraies. A quel point doit-on s'arrêter, cesser de dire oui pour se mettre à dire non ? C'est une des questions que pose également le film.

Le fait néanmoins que les émeutes s'arrêtent, que les gens écoutent, semble impliquer qu'ils le prenent plus comme un visionnaire que comme un fou.

J'ai un peu l'impression... En réalité, j'ai voulu qu'à la fin le public de l'amphithéâtre devienne insensiblement le public de la salle de cinéma.

Si l'on en juge par le nombre d'étoiles que vous ont décernées les critiques, votre film n'a pas tellement été apprécié. Qu'en pensez-vous ?

Vous savez, l'accueil du public prouve que lui a dans l'ensemble aimé... Ce n'est pas un film à la mode, qui obéit aux snobismes actuels. Bon, c'est tout. De toute façon je ne pense pas que la fonction des critiques soit de juger — ou du moins : uniquement de juger. C'est d'essayer de comprendre, d'interpréter, de proposer au public des bases à la vision qu'il aura du film.

Vous n'êtes pas très tendre pour votre pays, tant dans le film que dans certaines de vos déclarations ; vous avez par exemple récemment dit dans un interview : « L'Angleterre est épuisée, elle a derrière elle un glorieux passé colonial, mais elle a perdu son empire et n'a pas su se forger une nouvelle personnalité ». Pourquoi ?

Je crois que ce n'est pas être méchant : c'est simplement être réaliste. C'est vrai, hélas. On ne peut — et il ne faut pas — se débarrasser de son passé. Mais on n'est pas pour autant obligé de vivre dedans. Or c'est là le drame de l'Angleterre !

Propos recueillis par
Bertrand Borie

AUSTRALIE

Suite de la page 42

CROSSTALK

ce n'est pas tant l'homme qui se sert de la machine que la machine qui se sert de lui. A vrai dire, la machine n'est plus tout à fait une machine : comme le *Hal de 2001*, elle sent son existence menacée (un récent dérèglement de ses circuits va sans doute obliger ses constructeurs à réviser sa conception), et elle réagit devant ce danger, au point qu'elle-même finira par tuer.

Il vaut mieux ne pas s'interroger sur la rationalité du scénario lorsqu'on repasse le film dans sa mémoire après l'avoir vu. Les Hitchcock les plus fantasques ont en comparaison une logique de béton. On n'en finirait pas d'énumérer dans *Crosstalk* les incohérences ou les éléments du récit qui restent purement et simplement inexpliqués.

Mais curieusement, lorsqu'on voit le film, on ne s'aperçoit pas de ces illogismes. Sans doute parce qu'une certaine incohérence convient parfaitement à cette folie mécanique qui est le sujet même de l'histoire. Visuellement, *Crosstalk* est fait avec un soin minutieux et tranquille. Cette précision formelle, un peu lente, nous rassure. Quand l'insolite tout d'un coup surgit dans la routine, le *suspense* n'en est que plus fort. Bien sûr, les amateurs de romans policiers classiques n'y trouveront pas tout à fait leur compte, puisque le *suspense* ne sera pas résolu. C'est que les cinéastes australiens n'aiment pas tant raconter une histoire que créer une situation nouvelle. Comme *Pique-Nique à Hanging Rock, The Last Wave,* ou même comme *Mad Max* avec ses longues routes désertes, *Crosstalk* veut moins amener quelque part qu'autre part.

F.A.L.

NEXT OF KIN

Atmosphère d'aurore et de solitude. Une jeune femme, Linda, contourne un véhicule dans la lenteur d'un ralenti savamment calculé, puis au moment d'y entrer, les vêtements tachés de sang, en larmes, pose, effondrée, son visage accablé, épuisé, sur son bras appuyé sur la carrosserie.

On le sait d'avance, ce poignant départ appartient, dans la chronologie du film, au dénouement. Entre temps, Linda Stevens, vingt-quatre ans, revient à Montclare, vieille et imposante demeure de famille, transformée jadis par sa mère en une maison de retraite. S'adonnant tant bien que mal aux tâches inhérentes à une telle maison, mal à l'aise et solitaire dans cette ambiance fermée, Linda voit ses sens s'éveiller à chaque menu détail, retrouve les objets qui ont accompagné son enfance, telle cette balle rouge avec laquelle elle jouait si souvent. Et puis les lieux aussi. Mais la solitude, si elle permet de s'ouvrir à la réflexion, pousse à l'approfondir, à la fouiller. Et le jour où l'on découvre dans une salle de bain un vieillard noyé, ce sont d'autres choses qui commencent à ressurgir. Ce qui était souvenirs prend la dimension de cauchemars. Mais sont-ce vraiment des cauchemars ? Ou bien le rêve ne reconduit-il pas à d'anciennes tragédies si horribles que Linda les avait instinctivement repoussées dans son subconscient ? Ces morts sont-elles naturelles ? Et quels sont ces bruits, ces voix qui l'appellent dans la grande solitude de cette maison devenue pour tant d'autres une antichambre de la mort ? Qui coupe l'électricité, qui allume une chandelle dans la chambre de Linda ? Qui l'observe ? De qui devient-elle l'obsession ? N'y a-t-il pas quelque chose de réellement diabolique à Montclare ? Et lorsque, au comble de la terreur, Linda va chercher son boyfriend, Barney, pour revenir dans le domaine après un bref mais passionné moment d'amour, n'est-ce pas au risque de déchaîner toutes les forces de l'horreur ?



Le grand mérite du film de Tony Williams est, pour une fois, de jouer sur le crescendo de tension d'une atmosphère, jalonnant l'histoire de faits qui, pris séparément, eussent sans doute le plus souvent paru insignifiants, pour bâtir un vrai climat de terreur ; pas de ceux où l'on sait que chaque quart d'heure va apporter au spectateur son lot de sng, de chairs déchirées et de crânes éclatés : un climat insinuant, qui gagne le spectateur en même temps que le personnage du film, qui conduit à s'identifier à lui — ou plutôt à elle — et qui emprisonne l'esprit dans la peur d'un ennemi invisible, mais qu'on sait toujours présent, insondable, et imprévisible. L'une des grandes originalités du film est d'avoir utilisé un lieu habité : nous ne somme pas, une fois de plus, dans une de ces demeures désertes dont le seul portail suffirait à faire reculer les plus téméraires, et dont on se dit qu'il n'y a qu'au cinéma qu'un individu peut être assez insensé pour y pénétrer seul. Non, ici, c'est une paisible demeure de retraite, on ne peut plus habitée. Mais quel art dans la façon d'utiliser les images, les éclairages, les couloirs, déserts tant ceux qui les parcourent sont des fantômes de vie. Quel art dans les cadrages, dans les travellings ; quel art dans la combinaison des bruitages et de la musique : le charme discret de Jackie Kérin (Linda) finit même par en devenir inquiétant.

Le scénario impeccable — et implacable dans son déroulement — de Michael Heath aussi bien que la réalisation sûre et efficace de Tony Williams nous entraînent conjointement dans une montée de terreur jusqu'au spectaculaire déchaînement de violence final, superbement filmé par Gary Hansen, à qui l'on doit par ailleurs, tout au long du film, une photographie d'une rare qualité, travaillée dans les moindres détails, souvent surprenante, parfois même géniale, qui participe intimement à l'ensemble du discours.

B.B.

Entretien avec Robert LE TET

(producteur)

Pouvez-vous en quelques mots présenter votre carrière ?

J'ai commencé à travailler dans l'industrie cinématographique — pour la télévision très précisément — en 1968. Je m'occupais de programmes qui couvraient sept heures chaque semaine. Puis j'ai travaillé pour une importante compagnie de vidéo australienne, au niveau financier et administratif. Je me suis ensuite associé à un réalisateur australien, et depuis j'ai participé à la production de deux longs-métrages, comme producteur, après avoir travaillé à de nombreux autres comme conseiller, en particulier sur tous les problèmes législatifs. Je me suis également occupé de la post-production sur des films comme *The Man from Snowy River* et *Harlequin*. J'ai aussi participé à des castings. En fait, j'ai réussi à acquérir une expérience assez complète de tous les aspects importants concernés par la production cinématographique. C'est alors que j'ai rencontré un réalisateur néozélandais très connu là-bas, qui est Tony Williams. Et le projet de *Next of Kin* l'intéressait beaucoup. C'était il y a deux ans. Il vivait à l'époque en Nouvelle-Zélande, je lui ai proposé de venir en Australie. Il est devenu depuis un très proche collaborateur et ami. Et il a mis beaucoup de passion à réaliser *Next of Kin*, qui est son second film pour le cinéma - le premier était une histoire d'amour intitulée *Solo*.

Avez-vous rencontré des difficultés pour monter *Next of Kin* ?

Pour rassembler l'argent, oui. En particulier parce que Tony est un réalisateur très consciencieux, et il n'aime pas les compromis : il voulait travailler avec un caméraman bien précis...

Quand on voit le résultat, on ne peut que s'en satisfaire...

Tout à fait juste, mais il se trouve qu'à l'époque, ce caméraman était déjà sur cinq ou six films ! Et l'obtenir a été très dur, cela ne s'est pas fait sans prendre de risques. Et Tony était très exigeant sur tous les autres aspects du film. En particulier pour la musique : c'est lui qui a voulu Klaus Schulze, qui est allemand, et qui est un maître en matière de musique au synthétiseur.

Avez-vous collaboré au script ?

D'assez loin ; disons que je l'ai surtout supervisé, notamment au début. L'idée de départ a essentiellement été développée par le scénariste Michael Heath et le coproducteur, Timothy White. Et puis Tony Williams a également travaillé sur le scénario.

Parmi tous les films « fantastiques » australiens présentés au Marché du Film cette année le vôtre se détache très nettement : il est quasiment le seul à suivre une démarche réellement fantastique, reposant sur l'instauration d'une atmosphère, ne donnant la parole à la violence qu'à point nommé, et donc avec d'autant plus d'efficacité. Pouvez-vous vous expliquer là-dessus ?

Tony et moi-même sommes de grands amateurs du genre, et nous avons en particulier beaucoup d'admiration pour des gens comme de Palma ou Carpenter. Mais il nous semble que ce genre obéit actuellement à une loi dangereuse : l'escalade. Toujours plus de sang, plus de meurtres, plus de violence. Notre projet était d'essayer de faire un film qui n'ajoute pas un cadavre aux précédents toutes les trois minutes, mais qui au contraire, fasse insidieusement monter une sorte de terreur latente chez le spectateur. Nous souhaitions ménager un choc efficace, plutôt que « choquant », si je me fais bien comprendre... Nous sommes aussi de grands admirateurs d'Alfred Hitchcock, qui était maître en la matière. Notez qu'on assiste à la même chose en matière d'érotisme. Et à mon sens c'est regrettable. Au lieu de jouer sur la nuance pour exciter chez l'individu des ressorts essentiels, qu'il s'agisse de la peur ou de la sensualité, et essayer de le surprendre chaque fois différemment, on se livre à la facilité d'une escalade qui consiste à toujours offrir plus, et je dis que c'est dangereux, car on risque de lasser, et d'autre part, les possibilités sont-elles infinies ? D'ailleurs, ce n'est peut-être pas sans raison que ce genre, au box-office, accuse une baisse sensible.

Vous n'avez pas utilisé tout l'attirail habituel — maquillage, sang, etc. — mais vous vous êtes efforcé de le contrebalancer par l'utilisation des éclairages, des mouvements de caméras...

Exact. Une atmosphère comme celle-ci ne se bâtit pas, évidemment, sans rien. Et lorsque nous avons eu recours au maquillage — les noyés — ou à la violence, ce n'était pas pour produire le choc en soi, mais pour le ménager progressivement. Cela a été grandement aidé par la présence d'un réalisateur exigeant, soucieux de faire une mise en scène personnelle.

Pourriez-vous parler de la photographie, car il y a des passages vraiment saisissants : certains relativement classiques, comme la plongée finale sur la fuite de Linda, d'autres moins : le lent travelling arrière dans le couloir, le long du mur, ou cette vue où l'on a l'impression que le décor s'étire en même temps que l'image recule...

Il est peut-être bon de savoir que le directeur de la photographie, Gary Hansen, est non seulement un homme d'une très grande expérience, mais aussi un ami intime de Tony Williams. Et cela a été précieux que, sans quelque considération de salaire que ce soit, les deux hommes aient à de nombreuses reprises parlé de la conception du film pendant les deux années qui ont précédé sa réalisation proprement dite. Ils se sont passionnés à l'idée de parfaire le résultat, cherchant à travers le script toutes les occasions de faire une image personnelle et de qualité. Vous avez par exemple une recherche, par la prise de vue depuis le haut du décor, de sorte à donner lors de la découverte d'un des cadavres, une perspective inhabituelle, renforçant, plus que la présence du mort, le sentiment de malaise, d'angoisse. Pour le panoramique final, également, qui est un 360° parfait, il y a eu un très grand effort car c'est en même temps une scène d'action, avec l'explosion de la station-service : le résultat est le fruit d'un très gros travail entre le responsable de la photographie, le réalisateur, l'interprète, et un certain nombre d'autres personnes de l'équipe. Je dois le dire en toute modestie : le résultat technique pour l'ensemble du film est pour nous remarquable, et cela, je tiens à le répéter, grâce à l'étroite collaboration qu'il y a eu entre Williams et Hansen. Nous avons eu en plus la chance d'utiliser, en particulier pour l'un des plans auxquels vous faites allusion, le procédé steadicam ; je veux dire la chance d'avoir en Australie un opérateur, Toby Philips, qui est allé étudier le procédé aux USA auprès de son inventeur — ce dernier a d'ailleurs été le responsable de la photographie de *Wolfen*. Il n'y a que cinq spécialistes de la steadicam au monde, à ma connaissance, et je pense que le cinéma australien peut s'enorgueillir d'avoir l'un d'eux dans ses rangs. Et je crois que s'il est un point fort à porter au crédit de l'équipe de *Next of Kin*, c'est bien ce travail commun qui n'a pas seulement visé à mener l'entreprise à bien, mais aussi à la parfaire.

Le début du film nous montre au ralenti quelques images qui appartiennent au dénouement. Je trouve que c'est excellent dans ce cas précis, car cela crée une attente réelle, mais ne pensez-vous pas que c'est aussi prendre le risque de tuer en partie le suspense ?

Non, car certes, nous savons que l'héroïne est encore vivante tant que nous n'avons pas vu revenir les images montrées au ralenti dès le début du film, mais rien ne nous dit si c'est l'extrême fin du film... Et d'un autre côté, cela va dans le sens de l'œuvre, car de même que l'histoire est un lent retour de Linda sur son passé, de même le film se présente comme un long flash-back, répercuté sur les brefs flash-back contenus dans le film lui-même. Cela accentue la plongée dans une sorte de surnaturel qui est lié moins à l'intrigue qu'au cheminement en arrière qu'elle nécessite dans le domaine du souvenir — c'est-à-dire de cet étrange mélange entre le souvenir proprement dit, le subconscient en qui se loge toujours l'interprétation de ce dernier, voire le cauchemar. L'intention du film n'est pas seulement de rappeler ou de sous-entendre des meurtres, mais aussi de créer un intérêt progressif pour tout ce qui les a entourés. Etait-ce simplement des meurtres ou étaient-ils liés à une inéluctabilité diabolique ? Il s'agit de créer une multiplicité d'hypothèses : qui était responsable de ces morts, à partir du moment où elles sont liées à l'enfance de Linda et où elles semblent recommencer dès lors que celle-ci revient dans la demeure ? Et la lecture qu'elle fait du journal de sa mère ne fait qu'approfondir le problème sans lui donner la moindre solution. Le suspense est du même coup différé.

Il y a néanmoins une clé, dans le fait que si l'on est attentif, on sent, dans les toutes premières images, la présence d'un enfant dans la voiture, un enfant qui n'apparaîtra qu'à la fin et qu'on attend...

Oui, mais cela accentue aussi le suspense à sa façon, car je crois que, traditionnellement, l'enfant et la femme sont des êtres vulnérables. Donc, dès lors que le meurtrier n'est pas absolument mort, c'est un moyen de relancer la tragédie.

Il est intéressant de noter que cette année, une salle du Marché du Film était consacrée au cinéma australien. Comment cela doit-il être interprété selon vous ? Car j'avoue pour ma part avoir été beaucoup déçu par la plupart des films que j'ai pu voir, alors que jusqu'à l'an dernier le cinéma australien constituait souvent une révélation.

C'est exact, nous présentions cette année vingt-cinq films à Cannes. Largement plus que tout ce qu'on a pu voir par le passé. C'est à la fois bon et mauvais. Bon parce qu'il est certain que bien des gens ont eu l'occasion de s'ouvrir en Australie à l'expérience du cinéma. Mais je crois par ailleurs que c'est une constatation générale que cette soudaine floraison du cinéma australien s'est faite au détriment de la qualité. Il faut savoir que nous bénéficions en Australie depuis un an d'un assouplissement du système de taxation du cinéma, destiné à l'origine à favoriser son épanouissement, à encourager des gens à investir dans cette industrie. C'est très simple : quand vous investissez dans un film, vous avez le droit de déduire de vos revenus l'investissement en question dans l'année où le film est terminé ; cela est accentué par des données concernant les dates de déclaration, etc. Donc, et c'est là l'envers de la médaille, beaucoup de gens ne sont tentés d'investir dans des productions très rapides — ce qui n'est pas synonyme de qualité. Et si le film marche, les premiers 50 % de l'investissement qui vous reviennent sont libres de toute taxe. C'est donc très intéressant. C'est sans doute l'une des aides fiscales les plus importantes du système australien.



Qui attend Linda (Jackie Kerin) au sommet de l'escalier... ? L'une des angoissantes séquences de « Next of Kin », film fantastique « d'atmosphère » du réalisateur néo-zélandais Tony Williams.

Pensez-vous qu'un film comme *Next of Kin* apporte la preuve que pour faire du fantastique efficace il n'est pas besoin de consacrer des sommes considérables aux effets spéciaux ?

Je le crois. Vous avez quantité de films qui reposent sur une surenchère d'effets — prenez par exemple *Mad Max 2* — et qui fonctionnent d'ailleurs très bien. Mais il est bon de rappeler que ce n'est pas la seule voie possible pour le fantastique. Ce qui nous intéressait le plus était la concentration dramatique, l'étude des personnages, l'évolution de l'atmosphère. C'est une approche différente. J'aime beaucoup la première approche, mais l'escalade dont nous parlions et qui devient une de ses règles a tendance à faire oublier la seconde, sans doute parce que celle-ci est moins spectaculaire. Mais ce que nous disions sur le cinéma australien ne doit pas cacher qu'il y a toujours d'excellents films réalisés sur ce continent, par des réalisateurs passionnés par leur travail et soucieux de le porter à un certain degré de perfection.

Propos recueillis et traduits par **Bertrand Borie**

TURKEY SHOOT

Le thème de *Turkey Shoot* est celui de la chasse à l'homme. Une chasse organisée où le « gibier », sans autres moyens de défense que ceux offerts par la nature, ne dispose que de quelques minutes d'avance sur le chasseur lancé à ses trousses.
Le cinéma a déjà abordé à plusieurs reprises ce sujet ne serait-ce qu'à travers *Les chasses du Comte Zaroff* (1932), *Punishement Park* (1971) ou encore *La chasse sanglante* (1974), mais peu de films n'avaient jusqu'alors situé l'action dans le futur. Cela dit, *Turkey Shoot*, même s'il se déroule dans une dizaine d'années n'a pas recours aux armes futuristes que l'on pourrait aisément imaginer. L'action se situe, en premier lieu, dans un camp de redressement pour opposants au régime totalitaire d'un pays imaginaire. Le tristement célèbre « Arbeit Macht Frei » (Le travail c'est la liberté) de rigueur chez les nazis a fait place au similaire « Freedom is obedience, obedience is work and work is life » (La liberté c'est l'obéissance, l'obéissance c'est le travail et le travail c'est la vie).
Le camp est dirigé par une poignée de personnages sadiques dont le divertissement favori consiste en une cruelle partie de chasse à l'homme au dénouement, on le devine, chaque fois identique.
Exploitant au maximum les fabuleux décors naturels et variés du nord de l'Australie, le scénario s'avère palpitant, extrêmement bien construit et bénéficie (de là toute sa force) d'une heure et demie d'action, sans le moindre temps mort. C'est devenu tellement rare de nos jours qu'il n'est pas superflu de le signaler ! Suspense et rebondissements jouent également un rôle non négligeable, mais c'est l'horreur, dont la judicieuse utilisation décuple l'impact émotionnel et visuel du film, qui mérite d'être inscrite à la place d'honneur. *Turkey Shoot* se définit comme une aventure futuriste *très* horrifique. Le sadisme et la violence qui régissaient la vie quotidienne du camp vont peu à peu laisser place, dès que la chasse commence, à l'angoisse puis à l'horreur, celle-ci augmentant au fur et à mesure que le film progresse.
Le cinéma australien qui nous avait plutôt habitués à la suggestion et se montrait même un peu trop réservé dans ce domaine, effectue sous la houlette de Brian Trenchard-Smith *(L'homme de Hong-Kong, La rage de la casse)* un virage à 180 degrés, allant même jusqu'à soigner, dans les moindres détails, des plans horrifiques intensément réalistes. Le scénario abonde en trouvailles sanglantes et divers éléments totalement fous, telles ces flèches dont l'extrémité explose *dans* la chair... une des surprises majeures résidant toutefois dans l'apparition d'un monstre plantigrade (créature hybride entre l'homme et l'ours) dressé par un des chasseurs et dont l'ultime friandise consiste à arracher les orteils des fugitifs pour les manger crus.
Les effets spéciaux, remarquables et nombreux, ne constituent pourtant qu'un élément parmi tant d'autres, mais dont la réunion forme un tout d'excellente qualité. Car il ne faudrait surtout pas croire que *Turkey Shoot* se rattrape sur cet ingrédient facile qu'est l'horreur et qu'exploite nombre de petites productions, espérant camoufler, par ce biais, leurs insuffisances scénaristiques ou de mise en images. Bien au contraire, *Turkey Shoot* bénéficie d'un budget très confortable lui permettant d'aller jusqu'au bout de ses intentions, aussi délirantes soient-elles. Producteurs du film, Antony I. Ginnane et David Hemmings ont déjà prouvé dans le passé qu'ils n'étaient pas à court d'imagination. Spécialistes du film de classe, leur dernier-né n'échappe guère à la règle, à commencer par l'utilisation du scope, format conférant aux productions qui l'adoptent une véritable envergure cinématographique. L'interprétation est un « must » mené par Olivia Hussey, habituée aux films plus calmes et qui a dû subir un entraînement spécial pour ce tournage, Steven Railsback, la révélation de *The Stunt Man (Le diable en boîte)*, et de savoureux seconds rôles parmi lesquels on retiendra surtout Carmen Duncan dont la cruauté et les mœurs très particulières relèguent la célèbre Ilsa aux rangs de l'amateurisme. La mise en scène sait éviter le côté « savoir-faire » ou « effets de style » qui apparaîtrait incongru ici, optant judicieusement pour une « écriture » plus discrète, néanmoins fluide et collant parfaitement à l'action.
Dans la production fantastique, rares sont les films de cette trempe, ces films tel *Les aventuriers de l'arche perdue* que l'on aimerait voir se poursuivre au-delà du mot « fin » et qui — mais le cinéma n'a-t-il pas tendance à l'oublier parfois ? — constituent là l'essence même de l'évasion et du spectacle.

G. P.

LA NOUVELLE-ZELANDE

THE SCARECROW

Le cinéma fantastique australien est à présent largement reconnu dans le monde entier, puisque sont présentes chaque année à Cannes beaucoup d'œuvres intéressantes.
En revanche, il n'en est pas de même pour son voisin immédiat, la Nouvelle-Zélande. Qu'on en juge par ces chiffres : aucun long métrage produit entre 1940 et 1950, un seul dans les années 50 et deux dans les années 60. A la fin des années 70, le gouvernement néo-zélandais crée une commission qui permet de lancer enfin l'industrie cinématographique de son pays. C'est grâce à cette commission que Sam Pillsbury a pu réaliser *The Scarecrow*, qui marque ainsi d'une pierre blanche le cinéma fantastique international.
The Scarecrow est adapté d'un roman très populaire en Nouvelle-Zélande, écrit avec d'autres contes macabres par Ronald Hugh Morrieson.
Le lieu où se déroule cette étrange histoire est la petite ville de Klynham, dans les années 1950. Hubert Salter, un vieil homme bizarre est le « Scarecrow » (épouvantail) du film : il apparaît la nuit, sur le quai de la gare de Klynham où il trouvera quelques amis. Cependant ces personnages, des ivrognes notoires et le croque-mort craignent Salter plus qu'ils ne lui témoignent de l'amitié. Salter est un personnage lugubre et malsain. Magicien à ses heures, il s'intéresse particulièrement aux jeunes filles qu'il égorge la nuit venue après les avoir attirées par télépathie.
En parallèle à ces crimes, nous observons un tournant dans l'adolescence du jeune Ned Poindexter, le récit du défi qu'il va lancer avec sa sœur aînée Prudence à un groupe de jeunes, les « terreurs locales ». Ceux-ci rendent responsable Ned à juste titre du vol de leurs poulets et l'obligent à leur livrer Prudence, qui rencontre entre temps le « Scarecrow ».


John Carradine.

Le film nous conte ainsi deux histoires différentes d'esprit et de forme mais qui, par un de ces cruels tours du destin, vont se croiser.
Il y a d'abord le récit des souvenirs de Ned aux prises avec un événement important à cette époque où l'argent était compté jusqu'au dernier denier, le vol de ses poulets. Il se vengera en commettant le même crime.
Au-delà de ce simple vol, le réalisateur Sam Pillsbury nous éclaire sur l'éveil de Ned à certaines émotions, à une certaine conscience qui va plus loin que le simple sens des responsabilités. Celle d'être un criminel, même s'il ne s'agit que de quelques poulets volés. C'est aussi la découverte de la sexualité, par le biais des charmes troublants de sa jolie sœur qui commence à devenir femme, se détachant peu à peu de Ned et de son univers, elle refuse de courir pieds-nus comme lui ou de vivre dans un taudis. *The Scarecrow* est donc un apprentissage psychologique pour Ned qui connaîtra les émotions les plus

fortes de sa jeune vie lorsqu'il lui faudra se hâter, dans des scènes très émouvantes, pour empêcher Salter d'égorger sa sœur.
Et puis, *Scarecrow*, c'est aussi ce vieil hibou qui terrorise la région et dont la route, jonchée de cadavres de jeunes filles s'approche peu à peu du destin de Prudence...
Sam Pillsbury a réalisé une œuvre sensible et tendre, parfois très drôle, mais aussi sanglante et c'est avec une aisance remarquable qu'il permet de faire alterner des plans dignes des grands films de terreur psychologique avec des scènes légères et savoureuses qui évoquent les premiers « flirts » de la jeune Prudence ou les maladresses de son frère impétueux.
Conte obsédant où les enfants de *Night of the Hunter* ont grandi tandis que le croque-mitaine est devenu un vieillard fou fasciné par le corps des jeunes filles, *The Scarecrow* appartient indiscutablement au genre fantastique. A travers ce monstre qu'est Salter sont évoquées les terreurs de l'âge adulte qui terrifient déjà les *Wanderers* de Philip Kaufman. Sans atteindre à la puissance de ces deux chefs-d'œuvres, qui reflètent le fantastique des enfants, *The Scarecrow* est une belle réussite pour un cinéma qui vient à peine de naître.
Remercions Pillsbury du choix de John Carradine dans le rôle de Salter. A 76 ans, Carradine, le dernier des géants de « L'âge d'or » prouve son immense et méconnu talent, allant jusqu'à reprendre le personnage bouleversant du prêcheur fou de *Grapes of Wrath*.

R.S.

BRESIL

O SECREDO DA MUMIA

Ce film brésilien n'est pas une édition de plus du thème archi-classique de la Momie, mais une parodie. Dieu merci ! Et partant de l'histoire d'un savant qui découvre un manuscrit en même temps qu'une momie qu'il tente de ressusciter, tout en entretenant dans ses caves une humanité prisonnière destinée à satisfaire les ambitions d'un moderne Docteur Moreau, Ivan Cardoso a su bâtir un film souvent drôle, nourrissant une satire efficace, même si elle est souvent épidermique. En fait, le film se situe à deux niveaux : il y a la parodie du mythe proprement dite, avec les flashback sur l'Antiquité, les personnages solitaires se heurtant successivement à un « monstre » qui, en l'occurence, n'a rien d'effrayant, dans des souterrains miraculeusement éclairés, et une fin qui donne la clé d'une parodie du genre fantastique tout court : la momie s'enfonçant dans un marais — on pense bien entendu, à *L'étrange créature du lac noir* ! Et cette parodie s'étend aux autres mythes : Frankenstein, le Dr Moreau, tout y passe ! On voit qu'Ivan Cardoso connaît bien ses classiques, qu'il les a digérés, et l'on s'amuse souvent. D'autant qu'à l'occasion, d'autres types de cinéma se prêtent au sourire, parmi lesquels les films historiques ayant pour cadre la civilisation du Nil : on pense en premier chef aux *Dix Commandements* de C.B. de Mille et à l'*Egyptien* de Michael Curtiz. D'ailleurs, s'il en était besoin, l'accompagnement musical met les point sur les i, depuis *The Egyptian* et *The Robe* d'Alfred Newman (et B. Herrmann pour le premier) jusqu'à *Cléopâtre* d'Alex North en passant par *Jason et les Argonautes* d'Herrmann et même *Spellbound* de Rozsa. Mais tout cela ne veut pas être méchant ; le sourire, quoique amusé, n'en est pas moins respectueux. Par ailleurs apparaissent, ici et là — second niveau du film —, une série de gags parfois d'autant plus drôles qu'ils sont inattendus : le savant imaginant avec délice les fantaisies érotiques décrites par le manuscrit — savoureuse satire du cinéma porno — où la brève vision des protagonistes par la momie en caméra subjective : comprenez à travers les bandelettes ! Bref, l'objectif n'est manifestement pas le chef-d'œuvre du genre. Mais l'on rit beaucoup et sans méchanceté. Ce n'est pas si mal !

B.B.

ENTRETIEN AVEC

IVAN CARDOSO

Quelle a été votre carrière avant *Le secret de la Momie* ?

J'ai travaillé dix ans pour le cinéma en commençant par le super 8, pendant quatre ans, parce qu'au Brésil on n'est pas équipé pour la projection de ce format. On ne peut travailler qu'avec l'original. J'ai fait quatre longs-métrages en super 8 : *Nosferatu*, *Sentence de Dieu*, *Vendredi 13* et *Le retour de la Momie* — mon premier film sur la Momie, donc. Puis je suis passé à un autre type de cinéma, avec du documentaire, sur un ancien chanteur brésilien, puis sur un écrivain. C'étaient des courts-métrages cette fois.



Et il y a eu ce court-métrage sur José Mogica Marins. En quelles circonstances l'avez-vous rencontré et comment avez-vous été amené à faire ce film sur lui ?

Je suis un « fan » de Mojica, et je pense que ses films sont aussi importants que ceux de l'Universal ou de la Hammer. En tant que Brésilien, je le considère comme le premier à avoir fait ce type de film. Mais j'ai fait sa connaissance à l'occasion de ce documentaire, c'est-à-dire en 78-79. Il a été filmé dans le studio de Mojica : c'est un homme très sympathique, et il tient un court d'art dramatique dont il sort d'ailleurs certains comédiens de ses films. C'est un personnage très curieux, parce qu'il ne sait pas écrire, mais en revanche il connaît le cinéma parfaitement. C'est à sa façon un personnage unique au monde.

Qu'est-ce qui vous attire dans le cinéma fantastique ?

Je pense que c'est un genre poétique par excellence. Et puis à travers des personnages comme la Momie, c'est un genre très cinématographique. Vous savez, dans un pays comme le Brésil, on n'effraye personne avec la Momie, et elle n'a par ailleurs rien à voir avec les momies égyptiennes. C'est pourquoi c'est un genre qui se prête tant à la parodie, celle-ci pouvant fort bien rester très respectueuse. Mais on est obligé de travailler à peu de frais au Brésil : songez que *Le secret de la Momie* n'a coûté que 40 000 dollars !

Même si dans ce film il y a aussi une parodie de *Frankenstein*, pourquoi avoir à deux reprises choisi le personnage de la Momie parmi toute la mythologie fantastique ?

Parce que je crois que c'est d'une part le personnage le plus à part dans toute cette mythologie fantastique, et de plus, c'est le genre qui a selon moi donné le plus de mauvais films et qui, par la même, se prête le mieux à la parodie. Je ne veux pas dire qu'il n'y a pas eu de bons films, mais je ne crois pas qu'on atteigne de toute façon le niveau de ceux qui traitent d'autres sujets.

On trouve aussi, dans *Le secret de la Momie*, la parodie d'autres genres — le cinéma historique par exemple...

Vous savez, il y a une phrase de Jean-Luc Godard qui dit qu'un film doit être policier, fantastique, d'aventures, etc., mais doit surtout être un film de cinéma, c'est-à-dire mêler tout ce qui fait l'essence du cinéma.

Est-ce vous qui avez choisi les musiques — car là, la parodie est

également évidente, et ne manque pas de finesse... ?

Non. J'ai eu recours à des illustrateurs sonores, dont le monteur.

Mais les spectateurs brésiliens ont-ils une culture en matière de cinéma fantastique qui leur permette de saisir ces parodies ?

Non, pas vraiment. Quoique, avec toutes les télévisions privées, on ait souvent l'occasion de voir les classiques du genre, ceux de la Hammer, notamment.

Le cinéma fantastique brésilien est-il très développé ?

Non, en dehors de Mojica, il n'y a pratiquement rien. La première raison, c'est que le cinéma, comme partout ailleurs, marche très mal, et la seule chose que veulent les producteurs, c'est faire de l'argent. En particulier avec ce que la télévision ne peut pas montrer. Le porno par exemple, puisque, pratiquement il n'y a pas de censure.

Il n'y a pas par exemple d'auteurs qui cherchent à s'inspirer des légendes brésiliennes ?

Dans le cinéma, non. Ni dans la littérature d'ailleurs, parce qu'en fait je crois que ce qui pour vous passerait pour du fantastique, ne l'est pas à nos yeux.

Et vous entendez continuer dans le genre parodique ?

Oui. J'aimerais faire la parodie de tous les genres cinématographiques, sur le plan fantastique du moins. Comme mon film a obtenu quatre prix au Brésil, j'espère que j'aurai un peu moins de mal à trouver l'argent que pour celui-ci, qui m'a demandé cinq ans.

Propos recueillis par **Bertrand Borie** et **Cathy Karani**

INDONESIE

SATAN'S SLAVE

Notre surprise ne fut certes pas des moindres cette année à Cannes lorsque nous découvrîmes que le Cinéma Indonésien y était représenté et qui plus est au travers de plusieurs films fantastiques.

Obscure productrice sur le marché international, l'Indonésie présente chaque année une cinquantaine de films dont plus du quart est consacré au genre qui nous intéresse et dont les Indonésiens sont tout particulièrement friands. Les scénarios de ces films trouvent leurs racines dans des légendes populaires que le public prise pour leur aspect fantastique, néanmoins l'horreur n'y est représentée qu'avec beaucoup de réserve en écho à une censure rigide qui exige de sérieuses justifications pour tout acte de violence perpétré dans un film.

Parmi les quelques longs métrages que nous avons visionnés, un seul nous a paru être digne d'un intérêt qui puisse expliquer sa présence ici. Il s'agit de *Satan's Slave,* mis en scène par Sisworo Gautama Putra, qui trouve sa source d'inspiration dans le petit chef-d'œuvre de Don Coscarelli qu'était *Phantasm.* En effet, la trame est en tous points identique, même si les personnages ont subi quelques modifications, leur personnalité et les motivations qui les animent ne sont en rien inédits et se rapportent sans doute aucun à l'exemple pré-cité.

Il nous est apparu important de signaler ce fait qui, aussi surprenant qu'il puisse être, tend à prouver que certaines œuvres (d'autres exemples d'influence furent notés) du cinéma fantastique américain et européen ont atteint des frontières éloignées et semblent avoir eu une action prépondérante sur des réalisateurs à la culture et à l'expression en tous points différents.

Satan's Slave met en scène un jeune garçon et sa sœur aînée dont les problèmes vont débuter avec le décès de leur mère, à la suite duquel une foule de manifestations para-psychologiques vont se manifester par l'intermédiaire du jeune Tommy. Sa sœur, Rita va assister impuissante à une multitude de phénomènes, dont l'apparition fantomatique de sa mère. Les événements vont se précipiter avec la mort brutale du jardinier et celle non moins violente du boy-friend de Rita. Tous ces trépassés prématurés aux allures cauchemardesques vont venir hanter avec une assiduité délirante la petite famille sous la forme de zombies tels que Fulci ne les aurait certes pas désavoués. Toutefois, le zombie est ici traité et manipulé d'une manière qui nous est plutôt inhabituelle. En effet, cette créature d'outre-tombe (ainsi que dans les plus purs rites Vaudous) est invoquée par un prêtre ou une sorcière (dans le film) et dès lors qu'elle est ramenée à un semblant de vie par cette dernière, n'obéit qu'à ses seules volontés.

Rita devra subir bien des déconvenus avant de découvrir que l'origine de tous leurs maux se terre derrière le visage figé de leur gouvernante qui sera exorcisée par les autorités religieuses avant de finir en digne prêtresse des forces de l'au-delà dans un brasier de flammes éternelles.

Un film intéressant dans lequel s'insert une foule de références étonnantes, qui tendent à démontrer l'étendue du 7ᵉ art, par cette réalisation où s'allient avec subtilité les légendes locales et les effets d'une caméra à l'américaine.

La production indonésienne semble riche de promesses, qui paraissent pour le moins d'un intérêt certain. A ne pas perdre de vue, autant que faire se peut.

C.K.

TO BURN THE SUN

L'argument semble presque sorti d'un roman de Pagnol. Un jeune homme rencontre par hasard dans la ville la jeune fille qu'il devait épouser quelques mois plus tôt. Et, évidemment, elle est devenue prostituée. Elle raconte sa misérable histoire : sa famille a été assassinée par la mafia de son village ; elle-même s'est sauvée, mais pour tomber entre les griffes d'une mafia pire encore, celle de la ville. Elle est résignée à son sort.

Bien entendu, le mélodrame ne saurait se terminer avec ce premier acte. Il ne sera complet qu'une fois la Vengeance réalisée. Mais — et c'est là que le film commence à s'éloigner des structures conventionnelles — ce n'est pas le jeune homme qui vengera sa fiancée, c'est celle-ci qui se vengera elle-même après avoir subi une initiation morale et physique chez un vieux sage. En outre, l'affaire ne se réglera pas uniquement avec des combats de kung-fu — si nombreux soient-ils dans le film. Le vieux sage devra s'opposer à travers le temps et l'espace à un sorcier engagé par les méchants qui sait faire surgir à volonté de mortels scorpions dans la demeure des héros.

Ne crions pas au génie. *To Burn the Sun* est, comme on vient de le dire, essentiellement un film de kung-fu. Mais, en situant l'histoire à deux niveaux différents, l'un humain, l'autre surnaturel, il retrouve tout simplement les structures de l'épopée classique... ou du péplum. Le tout s'achève par le passage pour les héros du niveau humain au niveau divin, puisque, en s'attaquant à plus fort qu'eux, ils auront réussi, comme l'indique le titre, à brûler le soleil, au moins symboliquement.

On sait bien que le vrai cinéma populaire est mort en même temps que les salles de quartier. Mais, puisqu'on trouve aujourd'hui de la place pour montrer régulièrement les sinistres pantalonnades de *Bidasses* débiles, on pourrait peut-être aussi, de temps en temps, nous offrir un film indonésien. C'est un peu du charme de Maciste, d'Hercule, et des Titans qui reviendrait ainsi.

F.A.L.

CANADA

CLASS OF 1984

A l'instar de *Massacre at Central High (Les baskets se déchaînent)* et *The Blackboard Jungle, Class of 1984* reprend le thème de la violence engendrée au sein des établissements scolaires par un groupe d'élèves y exerçant un pouvoir dictatorial. Un sujet d'actualité donc, que Mark Lester, réalisateur et co-scénariste, a judicieusement transposé dans un futur proche. Quelques détails en témoignent, tels cet appareil détecteur d'armes placé à l'entrée du lycée ou bien ces couloirs surveillés par gardes et caméras. Faisant acte d'anticipation — le film n'est censé se dérouler que dans deux ans — afin de transgresser des interdits et favoriser des situations extrêmes sans crainte de la censure, *Class of 1984* peut être interprété comme un ultime avertissement à l'encontre d'une situation qu'il deviendra bientôt impossible de maîtriser si l'indif-



férence ne cède pas la place à la solidarité dans le combat contre la délinquance.

A l'Abraham Lincoln High School l'insécurité règne, sciemment entretenue par un gang de cinq lycéens, adeptes de la « punkitude », contrôlant cours et professeurs mais aussi drogue et prostitution... L'irruption dans cet univers malsain, qu'une majorité silencieuse paralysée par la peur encourage lâchement plus qu'elle ne le condamne, d'un professeur de musique intègre et idéaliste constitue toute la trame d'un film fort et intelligent baigné d'un climat de violence rarement atteint au cinéma.

Le scénario est savamment manipulateur et si Perry King apparaît comme le stéréotype du bon professeur (pour une identification probable du spectateur) décidé à ramener l'ordre au sein du lycée, ses adversaires, et principalement le chef du groupe (Timothy Van Patten), reflètent ce que l'âme humaine peut recéler de plus abject. Foncièrement méchant et conscient de l'être (incarnation du Mal ?), sa cruauté dépasse l'entendement. Il est prêt à tout pour se débarrasser de l'élément indésirable qui s'oppose à sa loi. Témoin une scène aussi effroyable qu'insupportable où il n'hésite pas à s'infliger de profondes blessures en se cognant la tête et les dents contre les rebords d'un lavabo afin d'obtenir le renvoi du professeur qu'il accuse d'être l'auteur de ces coups mortels. L'entreprise machiavélique ayant échoué, c'est à sa voiture, son collègue, puis à sa femme que le groupe s'en prendra...

On pourrait reprocher au film de ne pas approfondir suffisamment le caractère du leader, vivant à l'abri du besoin, seul — semble-t-il — avec sa mère (aussi agressive que lui), ainsi que cet embryon d'ambiguïté entre le professeur et cet élève apparemment cancre mais doué au piano, repoussant et troublant à la fois dans sa recherche inconsciente du Père. Détails volontairement laissés dans l'ombre par un scénario et une réalisation préférant ne pas s'encombrer d'études psychologiques trop poussées afin de créer un film qui se reçoit comme un double coup de poing asséné à l'estomac puis en pleine mâchoire : aucun moment de répit, une atmosphère continuellement brutale et tendue (le professeur de sciences naturelles sombrant dans la folie fait sa classe au revolver — chargé — avant d'aller écraser avec sa voiture ceux qui ont saccagé son laboratoire et tué ses lapins) jusqu'à un final sauvage ne reculant ni devant la scie électrique ni devant une pendaison spectaculaire à travers une verrière habilement repiquée de *Suspiria* ! Hommage à Argento s'entend.

Pourtant le film n'a rien à envier à la virtuosité du cinéaste transalpin et la maîtrise technique qu'il déploie à tous les niveaux se met au service d'un récit lui permettant, d'un autre côté, de pousser le raisonnement jusqu'à la conclusion extrême (l'élimination systématique des éléments indésirables, mineurs de sûrcroît) de manière à bien mettre en valeur le message. Devant l'indifférence des autorités (du lycée dans le cas présent) et leur incapacité d'agir, l'individu seul en est réduit à répondre à la violence par la violence, le stade du dialogue ou de la dissuasion ayant été depuis longtemps dépassé. Pour que l'école (comme la rue ou le métro) ne devienne pas un lieu de terreur, le héros, maintenant impliqué dans l'engrenage de la violence, perd toute humanité (professeur de musique, il semblait pourtant prédisposé au calme) au profit d'un sentiment, néanmoins légitime, de justice expéditive mêlée de vengeance. La solution repose dans une prise de conscience, plus efficace et surtout moins sanglante, qui relèvera ce voile d'indifférence, cancer des sociétés contemporaines.

Mark Lester ne s'en cache pas : il a voulu réaliser un film qui serait aux lycées ce que *Jaws* fut à la mer. Le danger de *Class of 1984* étant beaucoup plus probable que celui traité par Spielberg, on ne peut que souhaiter à son film de remporter le succès qu'il mérite.

G. P.

GÉNÉRIQUES

BASKET CASE
U.S.A. 1981. Réal. : Frank Henenlotter **Sc. :** Frank Henenlotter **Ph. :** Bruce Torbet **Mus. :** Gus Russo **Prod. :** Ievins/Henenlotter Production **Int. :** Kevin Van Hentenryck, Terry Susan Smith, Beverly Bonner. Couleurs. 93 mn.



BRITANNIA HOSPITAL « THE LAST HORROR FILM »
G.B. 1981. Réal. : Lindsay Anderson. **Sc. :** David Sherwin. **Ph. :** Mike Fash. **Mus. :** Alan Price. **Prod. :** Film & General Productions Ltd. **Int. :** Léonard Rossiter, Graham Crowden, Malcolm McDowell, Joan Plowright, Jill Bennet. Couleurs. 115 mn.

CLASS OF 1984
Canada. 1982. Réal. : Mark Lester. **Sc. :** Mark Lester. **Ph. :** Albert Dunk. **Mus. :** Lalo Schifrin. **Prod. :** Arthur Kent. **Int. :** Perry King, Merry Lynn Ross, Roddy McDowall, Timothy Van Patten, Michael Fox, Keith Knight. Couleurs. 96 mn.

CREEPSHOW
U.S.A. 1981. Réal. : George A. Romero. **Sc. :** Stephen King. **Ph. :** Michael Gornick. **Maq. :** Tom Savini. **Prod. :** Laurel Production. **Int. :** Hal Holbrook, Adrienne Barbeau, Fritz Weaver, Leslie Nielsen, Carrie Nye, E.-G. Marshall, Stephen King. Technicolor. 110 mn.

CROSSTALK
Australie. 1982. Réal. : Mark Egerton. **Sc. :** M. Egerton, Linda Lane. **Ph. :** Vincent Monton. **Mus. :** Chris Neal. **Prod. :** Wall to Wall Pty Lt. **Int. :** Gary Day, Penny Downie, Kim Dealon, Brian McDermott. Panavision. Eastmancolor. Dolby stéréo. 83 mn.

E.T. - THE EXTRA-TERRESTRIAL
U.S.A. 1981. Réal. : Steven Spielberg. **Sc. :** Melissa Mathison. **Ph. :** Allen Daviau. **Mus. :** John Williams. **Effets spéciaux :** Dennis Muren. **Créature réalisée par :** Carlo Rambaldi. **Prod. :** Universal. **Int. :** Dee Wallace, Henry Thomas, Peter Coyotte, Robert Mac Naughton, Drew Barrymore, K.-C. Martel. Panavision. Couleurs par Deluxe. Dolby Stéréo. 110 mn.

THE LAST HORROR FILM
U.S.A. 1981. Réal. : David Winters. **Prod. :** Shere Productions. **Int. :** Caroline Munro, Joe Spinell. Couleurs. 90 mn.

MUTANT
U.S.A. 1981. Réal. : Allan Holzman. **Sc. :** Tim Curnen d'après une hist. de Jim Wynorsky. **Ph. :** Tim Suhrstedt. **Mus. :** Susan Justin. **Effets spéciaux de maq. :** J.-C. Buechler, Don Olivera. **Int. :** Jesse Vint, Dawn Dunlap, June Chadwick, Linden Chiles, Fox Harris. Couleurs par Deluxe. 86 mn.

NEXT OF KIN
Australie. 1982. Réal. : Tony Williams. **Sc. :** Michael Heath, Tony Williams. **Ph. :** Gary Hansen. **Mus. :** Klaus Schulze. **Prod. :** Film House/SIS Production. **Int. :** Jackie Kerin, John Jarratt, Gerda Nicolson, Alex Scott, Charles McCallum. Eastmancolor. 90 mn.

ONE DARK NIGHT
(ex. : Rest In Peace)
U.S.A. 1982. Réal. : Tom McLoughlin. **Sc. :** Tom McLoughlin, Michael Hawes. **Ph. :** Hal Trussel. **Effets spéciaux :** Tom Burman, Sonny Burman, Bob Williams. **Int. :** Meg Tilly, David Mason Daniels, Robin Evans, Leslie Speights, Elizabeth Daily. Couleurs. 90 mn.

O SECREDO DA MUMIA
Brésil. 1982. Réal. : Ivan Cardoso. **Sc. :** Ivan Cardoso, Eduardo Viveiras, R.-F. Lucchetti. **Maq. :** Oscar Ramos. **Prod. :** super 8/Mapa Filmes. **Int. :** Anselmo Vasconcelos, Wilson Grey, Clarice Piovesan, Tania Boscoli, José Mojica Marins. Couleurs. 90 mn.

PARASITE
U.S.A. 1981. Réal. : Charles Band. **Sc. :** Alan Adler, Michael Shoob, Frank Levering. **Ph. :** Mac Ahlberg. **Mus. :** Richard Band. **Effets spéciaux de maq. :** Stan Winston. **Prod. :** C. Band. **Int. :** Robert Glaudini, Demi Moore, Luca Bercovici, James Davidson, Al Fann. Metrocolor 3-D. 85 mn.

SATAN'S SLAVE (PENGABDI SETAN)
Indonésie. 1982. Réal. : Sisworo Gautama Putra. **Prod. :** Rapi Films. **Int. :** Ruth Pelupessy, W.-D. Mochtar, Fachrul Rozy, Simon Cader, Diana Suarkom. Couleurs. 90 mn.

THE SCARECROW
Nouvelle-Zélande. 1981. Réal. : Sam Pillsbury. **Sc. :** Michael Heath et S. Pillsbury, d'après le roman de Ronald Hugh Morrieson. **Ph. :** Jim Bartle. **Mus. :** Schtung. **Prod. :** Oasis Film/National Film Unit/New Zealand Film Commission. **Int. :** John Carradine, Tracy Mann, Jonathan Smith, Daniel McLaren, Denise O'Connell. Couleurs. 87 mn.

THE SLUMBER PARTY MASSACRE
U.S.A. 1982. Réal. : Amy Jones. **Sc. :** Rita Mae Brown. **Prod. :** Santa Fe Productions. **Int. :** Michele Michaels, Robin Stille, Michael Villela, André Honore. Couleurs. 84 mn.



TATTOO « THE LAST HORROR FILM »
U.S.A. 1980. Réal. : Bob Brooks. **Sc. :** Joyce Bunuel. **Ph. :** Arthur Ornitz. **Mus. :** Barry de Vorzon. **Int. :** Bruce Dern, Maud Adams, Leonard Frey, Rikke Borge, John Getz. Technicolor. 103 mn.

TURKEY SHOOT
Australie. 1981. Réal. : Brian Trenchard Smith. **Sc. :** John George, Neil Nicks. **Ph. :** John McLean. **Int. :** Steve Railsback, Olivia Hussey. Couleurs Scope. 97 mn.

TO BURN THE SUN
Indonésie. 1982. Réal. : Arizal. **Prod. :** Punjobi Brothers. **Int. :** Eva Arnaz, Barry Prima, Ruth Pelupessy, George Rudy, Eddy S. Yonathan. Parscope. Eastmancolor. 90 mn.

Diffusion : Messageries Lyonnaises de Presse - Composition : Compo 60 - Imprimerie de Compiègne. Dépôt légal : 3e trimestre 1982


GAULOISES
Blue Way
GAULOISES
BLUE WAY
FILTRE
FILTRE
P. COULON
GAULOISES BLUE WAY
20 CIGARETTES FILTRE